

# مَسْرُوع

## حول دائرة معارف عربيّة

بقلم : عبدالرزاق البصير



ARCHIVE

<http://ArchiyeBeta.Sakhrit.com>

أبتهج كل الابتهاج عندما أفق حول آثار الذين اهتزع الإيمان بوحدة هذه الأمة في نفوسهم ، حتى أصبحت تسع فيما يصدر من أحاديث مفصلة أو موجزة ، ويزداد ابتهاجي حينما يتأكد لي تعمق هذا الكاتب في فكرته التي يدعو إليها بحيث تكون أحاديثه علمية تعتمد على البراهين المقنعة ، وأن يكون مبتعداً عن التعصب الذي يؤدي به الى احتقار الآخرين وشتيمهم ، ولا سيما في هذه الأيام التي أصبح الحديث فيها عن كل ما له صلة الى توثيق عرى هذه الأمة ووحدتها في الجانب التربوي أو الاجتماعي أو الاقتصادي ضرباً من الخيال المسرف في التحليق لما يجري في الساحة السياسية من أحداث لم يكن يتصورها أشد الناس عداوة للأمة العربية .

وأود أن أستاذن القاريء في أن أستطرد قليلاً فأشير الى ما يتصوره بعض الأخوة المخلصين (ومنهم الأستاذ الدكتور عبدالله العمر)<sup>(١)</sup> من أن ما يحدث من تنازلات واستسلام ناشيء عن حسن النية ، هؤلاء الأخوة واهمون فيما أظن لأن

الذين يتخذون خطوات الاستسلام متيقنون من أن عدونا يزداد استئساداً وشراسة ، وأنهم في خطواتهم هذه يعززون استئساد أولئك الأعداء وشراستهم . أما ما ينبغي أن نطلق على هؤلاء الناس من أسماء فإنه معروف لدى الجميع ، لهذا أرى من الأفضل أن نتزهد عن ذكر ما ينطبق عليهم من أسماء .

هذه الخطوات جعلت فئة كبيرة من الناس يتصورون بأن أي نشاط معنوي يتصل بالدعوة الى الوحدة العربية ضرب من العبث ، في حين أن المنطق يحتم علينا أن نبذل جهداً أكبر في هذا الزمن الرديء الذي خيم الظلام فيه ، لأن الحاجة الى إنارة الأفكار تكون أشد في مثل هذا الحال ، ومهما يكن الأمر فإننا بلغنا حالةً جعلت فئة كبيرة من الناس تعتقد بأن الإيمان بوحدة هذه الأمة قد زال من أكبر معقل عربي ، وأعني به مصر العزيزة . حتى كأن الانتهاء الى هذه الأمة ثوب يخلعه الإنسان متى شاء ويلبسه متى شاء ، وهيهات أن يصدق ظن هؤلاء المرجفين ، فإن هذا المعقل العظيم سيبقى حصناً منيعاً يرد كيد الكائدين الى نحورهم ، فهذه أقلام المؤمنين بوحدة هذه الأمة من إخواننا المصريين تضيء الطريق وتبهر الظلمات لترد كيد الكائدين الى نحورهم .

يروي الأستاذ مصطفى بهجت بدوي في جريدة « الأهرام » مشهداً طريفاً مؤثراً يتلخص في أنه شاهد يائع ليمون منكبا على جريدة « الأهرام »<sup>(٢)</sup> يقرأ فيها بكل ما بدا في ملامحه من تركيز وشغف ! كان يطالع سطور صفحة الحوار القومي ، ويبحث باهتمام بالغ عن طرائق الخروج من المأزق العربي الراهن . وقد تمنى أستاذنا كاتب المقال أن يبعث « صورة هذا المشهد المؤثر الى هؤلاء الذين لا يسأمون من اتهام ظالم للشعب المصري في عروبه ، وإلحاحهم على أنه معزول عنها وعن قضاياها المصرية ، مشغول بحياته اليومية ولقمة عيشه ولا غير ، ويزعمون في خفة بعيدة عن عمق الإدراك ، أنه نفذ يده من هموم فلسطين والوطن العربي » . إذن فليست الفكرة القومية صرعة أصبنا بها ثم شفيينا منها ، وإنما هي أمر جوهري تأصل في نفوسنا منذ نبتت لغة القرآن الكريم في نفوس المتكلمين بها ، وسنبقى مادامنا نلتقي باللغة العربية .



وما أعظم توفيق الأستاذ إبراهيم زكي خورشيد في مقاله الذي دعا فيه الى إصدار دائرة معارف عربية<sup>(٣)</sup> قد جاء في تلك الكلمة القيمة قوله « . . . على حين أن هذه المشروعات الثقافية الكبرى هي الرابطة والعروة الوثقى التي تدعم أواصر القربى بين الدول العربية المختلفة ، وتمهد للوحدة العربية الكبرى التي تهفو نفوسنا جميعا نحن العرب الى تحقيقها على أكمل وجه ، ذلك أنني أؤمن كل الإيمان بأننا لا نختلف في الثقافة ، وإنما نختلف في السياسة ، فلغتنا واحدة وتاريخنا واحد ووطننا واحد ، ولسنا بدعاً في ذلك فنحن نسمع من ينادي برابطة الناطقين باللغة الانجليزية ، فإذا قلنا رابطة الناطقين بالعربية رميناً بالتعصب لغرض في نفس يعقوب» .

والحق أن الأستاذ كاتب هذه الكلمة قد استوفى استيفاء العالم المجرب على دراسة مشروع دائرة المعارف العربية ، وإذا جاز لي أن أقول شيئاً حول هذا المشروع ، فإنني أقول بأن مصر أفضل مكان يصدر فيه هذا الجهد الثقافي العظيم الذي أصبح ضرورة من الضرورات التي يتحتم أن يسارع العرب كل العرب في إخراجها الى الوجود ، لما تتصف به مصر من إمكانيات ثقافية في مختلف الفنون والمعارف ، فعسى أن يلاقي اقتراح الأستاذ إبراهيم خورشيد ما يستحق من عناية من قبل المسؤولين ، خاصة وأن المشروع سيؤيد مردوده على ما يتفق عليه من مبالغ بكل تأكيد ذلك أنه أمر يحتاج إليه كل مثقف بوجه خاص ، ومكتبات الجامعات العامة بوجه عام ، بالإضافة الى أن تحقيق هذا المشروع علامة ساطعة من علامات تقدم أمتنا وحضارتها ، كما أنه قاعدة من قواعد وحدتها وتطورها من الناحية الثقافية والعلمية والتربوية .

---

(١) ليرجع القاريء الى مقالات الدكتور عبدالله العمر المنشورة في جريدة «الوطن» بتاريخ : ٢٧/٣٠ يوليو ١٩٨٦ .

(٢) جريدة «الأهرام» - عدد رقم/٣٦٣٨١ - بتاريخ ١٨ يوليو ١٩٨٦ م .

(٣) جريدة «الأهرام» - عدد رقم/٣٦٣٩٥ - بتاريخ ١ أغسطس ١٩٨٦ .

مع قصيدة  
الشاعر

# خليفة الوقيان

مدينة  
الفؤاد

ARCHIVE

بقلم : <http://Archive.beta.Sakhr.it.com>

د. محمد حسن عبدالله



## محوران للجذور العميقة

الشاعر خليفة الوقيان أحد المواهب الرائدة في حركة الشعر الكويتي الحديث .  
وإذا اعتبر فهد العسكر أول مبشر بحركة التجديد والتحديث في الشعر الكويتي ،  
فإن الشاعر احمد العدواني يأخذ مكان المؤسس لهذا التجديد والتأصيل ، وقد يأخذ  
خليفة الوقيان مكان الجيل الثاني في حركة التجديد والتأصيل .

تخرج شاعرنا في جامعة الكويت عام ١٩٧٠ من قسم اللغة العربية ، ثم حصل على درجة الماجستير عن موضوع « القضية العربية في الشعر الكويتي » ثم حصل بعد ذلك على الدكتوراه في الآداب عن أطروحة بعنوان « شاعرية البحري » ولعل هذين الموضوعين اللذين آثرهما الشاعر بالدراسة يكشفان المحورين الأساسيين في قناعاته الفكرية والفنية ، وسيكون باستطاعتها الإشارة الى الجذور العميقة لقصيدة « مذبحه الفواكه » .

## عمق الإحساس بالآخرين

وقد صدر لخليفة الوقيان ديوانان ، اولهما « المبحرون مع الرياح » سنة ١٩٧٤ ، وقد طبع مرتين ، ثم ديوان « تحولات الأزمنة » وقد طبع سنة ١٩٨٣ غير أن الصحف قد حملت إلينا عددا آخر من قصائده تكشف عن مدى نشاط شاعريته وتعهده لفنه ومتابعته لما يجري في عصره - وليس في وطنه العربي فحسب - من أحداث مهمة .

صدر الديوان الأول دون مقدمة ، ولكن النظرة السريعة في عناوين قصائده استدل على تنوع اهتمامات الشاعر ووحدة المركز الذي تنطلق فيه رؤاه على تنوعها ، فقد حمل الديوان قصائد قومية عن « بيروت » ، و « عاليه » ، وعن « وعد بلفور » ، كما يتجلى موقفه الوطني في القصيدة التي يحمل الديوان عنوانها ، إذ تكشف عن عمق تعاطفه مع رجال البحر الكادحين ، وسيكون رجل البحر المثقل بأعباء السنين بمثابة لحن الافتتاح في « مذبحه الفواكه » أيضا ، غير أن النغمة السائدة في الديوان جميعه التي صنعت إطاراً حول القصائد على تنوع محتواها تتجلى في « النزعة الانسانية » ، فشاعرنا الوقيان عميق الإحساس بالآخرين ، يحلم بعالم مثالي ويرنو إلى المطلق ، ويؤمن بالحرية لجميع البشر ، ويحلم بالجمال أن يسود كل شيء ، وسيكون هذا المنزع ماثلاً في « مذبحه الفواكه » .

## قال لي صاحبي

ونكتفي بإشارة واحدة إلى واحدة من قصائد الديوان وهي بعنوان « قال لي صاحبي » ومطلعها :

قال لي صاحبي أعزني مليا      بعض سمع وان عتبت عليا  
كيف لا تعشق الجمال رواء      عبقرى وجدولاً علويا  
إلى أن يقول :

قلت إني لانشد الحق والحب      وأهوى الجمال دربا قصيا  
ما عشقت الشقاء في الأرض من ذا      يعشق الدهر أن يكون شقيا  
ليس في خاطري عداً لزهر      يتمطى به الربيع شهيا

فهذه الأبيات تكشف عمق الإيمان بالحرية والجمال والتسامح ، وقدرة الحوار أن يكون رسولا مسالماً للتفاهم بين البشر ، والالتقاء على طريق البحث عن الحقيقة . وبعد عشر سنوات صدر الديوان الثاني تصدره مقدمة بعنوان « وجهة نظر » يعلن فيها رفضه لكثير من المقاييس النقدية الشائعة في الصحافة ، كما يرفض نغمة اليأس السائدة في الشعر الحديث ، وما يتبع اليأس من مشاعر الاغتراب ، ويعلن إيمانه بأهمية المعتقد في تكوين القصيدة ، أو عبارة أخرى أن الشاعر ينبغي أن يكون هادفاً إلى تأصيل الشخصية القومية العربية واستكشاف المستقبل وانهاض الجماهير كي تصنع دورها المرتقب .

## قصيدة تخرج عن المؤلف

ولقد كانت قصائد ديوان « تحولات الأزمنة » بمثابة برهنة فنية على هذه الدعوة ، وقد قرأنا للشاعر قصائده التي صدرت بعد الديوان الثاني ، ومن أهمها من الوجهة الفنية قصيدة « الضياع » التي قالها في رثاء الشاعر « عبدالله سنان » وقد شق بها طريقاً في فن الرثاء لم يكن مألوفاً في الشعر الكويتي قبل هذه القصيدة ، فالوقيان لم يلجأ إلى النهج التقليدي المؤلف في فن الرثاء من إظهار التفجع وإعلان اللوعة لفقد





# ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

صديق شاعر ، ولم يهتم بالاشادة بفن عبدالله سنان الشعري في مبالغة نعرفها حين يلجأ شاعر إلى رثاء شاعر آخر ، فيريد أن يقنعنا أن القوافي حزينة ، أو أن الشعر قد مات بموت هذا الشاعر !! لا شيء من هذا في القصيدة ، ويكفي أن نقرأ المطلع لكي نستكشف المجال الذي تحركت فيه « الكاميرا » تلتقط الصور المألوفة وتحشدها بواقعية انسانية في سياق غير مألوف :

أرى كل شيء كما كان من قبلُ

ففي الغرفة الباردة

بقايا لآنية الشاي

علبة حلوى مضى نصفها

وباقة ورد  
تثنت مفاصله  
فانحنت ساجدة  
وقرب السرير  
ممرضة تسحب الشرشف الأبيض الغض  
ترميه إلى الأرض  
تمضي لشأنها

### حزن ما بين الواقع والرمز

في هذا المقطع الأول من قصيدة رثاء لا نبالغ إذا قلنا أننا إزاءه أمام قصيدة رثاء فلسفية كونت بخبرة موهوبة ، وكما أشرنا فإن الشاعر لا يعلن حزنه بانطفاء حياة صديق ، بل يصور هذا الحزن ما بين الواقع والرمز ، فمن الواضح أنه قد دخل غرفة صديقه في المستشفى عقب وفاته وحمله من غرفة التمريض ، إن الشاعر يصور هذه اللحظة التي يدخل فيها إلى الغرفة فلا يجد صديقه ولا يجد أن الحياة توقفت ، بل إنها تمضي بقوانينها الخاصة ، فكل شيء كما كان من قبل في الغرفة الباردة . إن الشعور بالنقص وعدم الاكتمال بالنهاية المرتقبة يشكل الصور في هذا المقطع الافتتاحي من هذه القصيدة : بقايا الشاي ، الورد الذي أدركه الجفاف فاثنت مفاصله ، وانصاع لقوانين الطبيعة فأخذ طريقه نحو السجود ، وهو قمة الانقياد . أما الشرشف الغض ففي طريقه إلى الأرض ، فما العلاقة - من حيث التشابه والتناقض - بين الشرشف الغض والشاعر الذي أصبح جسداً هامداً في طريقه أيضاً إلى الأرض ؟ هكذا جاءت الصور وكأنها في بناء قصصي من حيث تجسيدها لمشهد واقعي ، ومن حيث عنايتها بالتفاصيل ، ولكنها مع هذا ترسم جواً من التوقع والرغبة والأسى الانساني غير المحدود للمصير المرتقب والذي سنراه في بقية القصيدة .

\* \* \*

## رأي لمنظري الشعر

كانت هذه القصيدة مقدمة نحسبها ضرورية لتذوق هذه القصيدة التي نعني بها الآن ، قصيدة « مذبحة الفواكه » ، وأول ما يلفتنا إليها انها وجدت طريقها إلى النشر بعد حادثة تفجير المقاهي الشعبية بعام كامل ، وقد رأى منظرو الشعر أن الشاعر الحق حين يفعل لحادثة ما وتستجيب شاعريته لهذه الحادثة ، فإنه من الخطأ البين أن يبادر بنشر منظومته عن تلك الحادثة ، لأن هذا القرب الشديد من الموضوع الذي اثار الانفعال يجعل تناول الشاعر له سطحيًا خطايا ينطوي على الضجيج والاثارة الوقتية أكثر مما ينطوي على التأمل واتقان الصناعة ، وصقل الصياغة بمعاينة التجربة والتفكير فيها وكأنها حدثت لغير الشاعر . وهذا التأمل من بعيد ، المتحرر من إلحاح الانفعال الوقتي هو الذي يضمن للقصيدة أن تنطوي على قدر من الموضوعية ، وانسانية الشاعر ، وترابط الصور يضمن لها أن تكون قادرة على التأثير في مختلف النفوس وعبر العصور . ولسنا نشك في أن هذه القصيدة قادرة على أن تعيش طويلا جدا ، لأنها لم تلجأ إلى التهيج ، ولم تنحصر في اثاره النعرة الذاتية او الاقليمية ، وإنما لجأت إلى الصور الانسانية من عاطفة انسانية ايضا ، فكان في هذا ضمان حياتها بمقاييس الفن الجاد

<http://Archivebeta.Sakhs.org>

\* \* \*

### انسانية القصيدة من ٣ عوامل

مصدر انسانية هذه القصيدة يأتي من ثلاثة عوامل ، أولهما : هذه النظرة النافذة لمعنى حادثة التفجير ، وهذا واضح في عنوان القصيدة ، فالمستهدف من التفجير هو الحياة والأمن والجمال . كان يمكن للشاعر أن يفسر الحادثة على أنها قصد بها إلحاق الأذى بالكويت كوطن وبشر ، وربما كان يجد من المبررات ما وجد غيره من الشعراء لاعتناق هذا الرأي ، ومن ثم ساقهم إلى غلبة لهجة الوعيد وتهديد العنف بالعنف ، ولكن القصيدة صورت الحادثة في صورة عدوان على المحبة وعلى السلام وعلى حق الحياة ، بل عدوان على البراءة كما سنرى ، ولهذا جمع بين الضحايا من

بلاد شتى لم تفرق بينهم يد الدمار ، فإلى جانب البحار القديم الموجه بآلام الشيخوخة ، والنساء ، والأطفال ، من أبناء الكويت إتسع صدر القصيدة أو إطارها الانساني لقادم من ربى النيل وآخر من شيراز وثالث من يافا .

من الصحيح أن حادث التفجير أدى إلى بعض الضحايا من غير الكويتيين ، ولكن لو أن الشاعر لم يلتفت إلى هذا البعض ما كان مخطئا على مستوى الفكر ، ولكن قصيدته كانت ستمضي على نحو آخر في وجدان المتلقي ، مستوى آخر هو مستوى العاطفة الوطنية التي تنهض على العصبية العرقية او الاقليمية، غير أن شاعرنا الوقيان وسّع من إطار القصيدة ونظر إلى حادثة التفجير على مستويين : انها تمس أمن الناس كمواطنين ، وأنها محنة إنسانية عصفت بالبراءة والتعاشيش الانساني بين فئات شتى كانوا جميعا يطلبون السلوى في هذا المكان .

### منحى البساطة والهمس

اما العامل الثاني فيتجلى في منحى البساطة والهمس في القصيدة، وتجنب الخطابية والمبالغة والاثارة ، واغما راحت كلماتهم ترسم لوحة بسيطة جدا ، أنيسة ومألوفة ، قريبة من الواقع ، لم تفقد الشاعرية برغم هذا القرب من الواقع ، فها هو البحار القديم سليمان وقد أثقلته أوجاع الكدح القديم والمرض المزمن ، ثم يلحق به خليل ومعه كيس فاكهة للصغار ، ثم تتوالى صور العبث الصبباني للاطفال حول المراجيح وخواف الأمهات على أطفالهن . وبعد لحظة ترقب يتغير كل شيء . من هنا نشعر ان القصيدة حققت هدفها التحريضي دون استخدام عبارات التحريض ، فهذه البراءة المضرجة بالدماء تستثير الحزن والألم والنقمة على صناع الكارثة الذين هدفوا الى تدمير روح التعاشيش بين فئات متأخية في سلام ، كما تتأخى الفاكهة في تألف جمالي يشبع الحواس والمشاعر معا .

### من الشيخ للصبي رمز البراءة

ثم يأتي العامل الثالث الذي قوّى الجانب الإنساني في هذه القصيدة وهو عالم



الطفولة وروح البراءة . وبين الطفولة والكهولة وشائج وتشابه ، فالقصيدة تبدأ برجل عجوز ، انه الصورة المختزلة لنضال الطبقة الكادحة التي بنت الكويت وأقامت أركانها على جذبها عبر السنين ، وتتقدم الصورة من الشيخ الى الصبي رمز البراءة والأمل في المستقبل ومن حولهما رموز الحياة المادية والروحية ماثلة في المرأة وفي الجو الديني المشيع ، فهذه الجوانب الثلاثة كانت بمثابة الاطار الثلاثي الذي احتفظ للقصيدة بمستواها الانساني الرفيع .

## صورة متحركة تبدأ بالفعل

ويحسن بنا الآن أن نلقي نظرة على تطور الخط القصصي - الدرامي في القصيدة ، وإذا صح انها ترسم صورة فانها صورة متحركة تبدأ بالفعل «يجيء» والذي يجيء هو الشيخ الموجه سليمان الذي اقبل وكل امنيته ان يبدد بعض اوجاع الماضي ، وان يتغلب على روااسبه في نفسه ، وهذا عكس ما أراد خليل الذي جاء بالفاكهة للأطفال ، فتطلعه الى المستقبل ، وبين الماضي الكادح والمستقبل المشيع بالأمال ، يلعب الأطفال ويستمتعون بكل بهيج ، وتعلن النساء كما هي العادة عن احتمال ان يلحق ضرر ما بطفل . ثم يأتي الحادث فجأة ، وتختلط الأشلاء بالفاكهة ، لا تفرق بين شخص وآخر ، ولا تفرق بين صغير وكبير .

هذا هو الخط القصصي والدرامي في القصيدة ، فهي أشبه بلوحة متحركة وقد أتقن صنعها باختيار مجموعة من الالفاظ والصور والمشاعر استطاعت ان تجسد الشعور بالكارثة القادمة حتى قبل أن تحدث .

## وضوء العشاء نبوءة مبكرة

في البداية يسيطر جو من الطهر المشيع بالألم ، ولعل هذا أيضا هو الشعور الذي يسيطر على القاريء عقب الانتهاء من القصيدة ، فمصرع البراءة يشير الألم ويزكي مشاعر الطهارة في النفس . أما هذا الجو المشيع بالطهر والألم فتمثله في البداية شخصية سليمان الذي جاء بعد وضوء العشاء وقد هدّه المرض ، وكأن هذا الوضوء

نبوءة مبكرة يتهياً بها لاستقبال الآخرة . ثم نتأمل عبارة «السفر المستديم» فهذه لها مدلولها الحقيقي ، ومعروف ان السفر كان قدر الكويتيين ومصدر رزقهم الى جانب الغوص ، ولكنها تضيء أيضا الاحساس بالرحيل ، ولكل مسافر غاية ينتهي اليها ، وقد اوشك سليمان ان يصل الى غايته . يقوي هذا الشعور ان يأتي خليل ، وهو مناقض تماما في حالته النفسية لسليمان ، ومع هذا فانه «يبقى يراقب في صمته المثلثة» ، فكأن المجهود والمستريح سيلتقيان قريبا في مكان رحيم ليس من دنيانا رمز اليه بالمثلثة . وتلمع بعض المفردات والصور وكأنها اشارات التوقع لما سيجري : «بؤرقه» «في حذر» . . ثم يأتي هذا المقطع وكأنه لحظة الصمت التي تسبق التحول الحاسم :

لقد هبط الليل

هيا الى البيت

لا : سوف نبقي قليلا

### كلمة لها دلالتها وصورها

تلك هي اللحظة الحاسمة التي منحت الحياة لشخص ، والدمار لآخر ، لحظة قدريّة تعلق فيها الباقون بجرعة اضافية من السعادة ، لكنها اعقبت دمارا شاملا : «لقد هبط الليل» . . وهكذا توقف كل شيء . . حتى نداء المؤذن اذ تحرك شيء دفين ، و«دفين» كلمة ، صورة ، متقنة تختلف كثيرا عن الوصف بغامض او مختفٍ ، فبعد قليل ستكون تلك الاشلاء في حاجة الى من يدفنها ، ستكون :

معفرة بالتراب

بثوب ام تمزق عنها الحجاب

والكلمة ، الصورة «الحجاب» تعطي دلالتها الواقعية والفلسفية معا في هذا البيت ، فكما ان الحجاب كلمة مستخدمة بيثيا فانها تعني الستر والرفعة ، كما انها تعني انكشاف الرؤية ونفاذ البصيرة . وقد رأت بعض مناهج الفلاسفة ، كما رأى اهل التصوف ان الانسان بالموت يتهشم الحجاب الفخاري الذي يعيش في داخله

وتنطلق روحه لتصير قطرة في الكون البشري الهائل فيرفع عنها الحجاب حين تلتحم بالكل وترى الكل « فتعرف » بعد ان كانت لا تعرف ، فكأن هذه النفوس البريئة التي اغتاها الغدر أصبحت الآن تعرف بعد ان كانت لا تعرف . والقصيدة بعد من بحر المتقارب ، وتفعيلته المتكرر « فعولن » ، وهو بحر واضح الايقاع متدفق الموسيقى ، ولكنها الموسيقى الهامسة البعيدة عن الصخب ، فليس مصادفة ان هذه القصيدة لا تكاد تستخدم الأصوات المجهورة العالية الرنين وتؤثر الأصوات الهادئة واللين في اثناء الجملة وفي قوافيها المتغيرة .

### بين كلمتي الاستهلال والختام

ان مشهد الختام في هذه اللوحة المتحركة يجسد حالة الحنين والتوقع التي بدأت بها ، فقد التقت اشلاء الشيخ الذي توضعاً منتظراً للصلاة بأشلاء اشخاص من الغرباء جاءوا الى هذا المكان يحاولون تبديد قدر من حنينهم الطاعني لأطفالهم الغائبين .

وهكذا في السطر الأخير من القصيدة تتجمع رموز الإنسانية والطهر والألم : الحنين والطفولة والغائب الذي يحن إلى العودة ، وهذه نظرة فلسفية أخرى جاءت في سياق لمسة الختام ، فكل غائب إلى إياب وقد أتى الجميع إلى الأم الحنون ، وتركوا لنا تلك الحادثة الفاجعة لتأملها مع الشاعر من خلال تلك القصيدة البديعة حقاً . ولن يغيب عن الإدراك هذا الاستخدام الأخير للكلمة - الصورة : « يقطع » فقد جاء هذا الغريب إلى المقهى يبدد ، أو يقضي ، أو يتلهى ، عن حنينه لأطفاله ، ولكن الشاعر يؤثر « يقطع » التي تعبر عن حالة حاضرة ، حيث الاشلاء المختلطة ، والفاكهة المدهوسة ، وإذا كانت « يجيء » هي الكلمة الأولى ، فإن الغائبين كانت الختام . وبينها انداحت موجات من الألم التطهري والتأمل الحزين .



# النبوية

## والنقد الأدبي

تأليف : جبرارد هنييت  
ترجمة وتعليق : الدكتور نزيه كسيبي

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakhrit.com : مقدمة المترجم :

لقد تأثرت الدراسات النقدية بمدارس مختلفة في مناهجها ، ومتباينة في اهدافها ، وعديدة في تنوعها ، فاهتمت مثلاً بعض البحوث النقدية بمضمون النص وأفكاره وبعضها الآخر بشكله واسلوبه . وقد احدثت النظرات النفسية في الأثر الفني نُقْلَةً كبيرة في تجديد هذه الدراسات وفي نموها . ولئن كان بعض الباحثين ، قديماً وحديثاً ، ينظر الى النقد على انه فعالية تابعة للعمل الفني ، وآخرون يرون ان النقد هو الذي يوجه الأدب ويبعث فيه التحديد ؛ فيعدّ تنوع الدراسات واختلاف النظرات والنظريات النقدية من احدى الأسباب التي ساعدت وتساعد على استمرار تذوقنا واعجابنا ببعض الأعمال الأدبية بل وعلى خلودها ومن ثم على ديمومة الأدب والنقد وحيويتها معا .



وقد درست اللسانيات دلالات الخطاب اللغوي ووحداته وأصواته ووظائف هذه الأصوات ، ثم راحت بعض مدارسها تتجاوز قدسية شكل العمل الفني ومضمونه أو قدسية المؤلف والأثر ، لتتوغل في فهم الخطاب وفي فهم علاماته ورموزه ، كما راحت تسعى الى الكشف عن الروابط العميقة بين الإنسان والعلامات عموما واصبحت احدى تفرعات علم اللسان نظرة شاملة في التفكير ، وعلما قائما بذاته ينظر الى الخطاب كبنى مستقلة ذات وحدة عضوية داخلية .

وإذا كانت البنيوية تفحص المادة اللغوية وتحللها ، وإذا كان العمل الأدبي مادة لغوية فلا بد للنقد الذي يدرس هذه المادة ان يفيد مما حققته البنيوية من تطور وما رسخته منها واسلوبها ، ولعل ذلك يمثل ايضا نقلة اخرى جديدة في الدراسات النقدية الأدبية .

والمقال الذي بين أيدينا ، البنيوية والنقد الأدبي ، مساهمة في فهم البنيوية وطبيعة علاقتها بالنقد الأدبي ، يعرض فيه الكاتب شيئا من حدود كل منهما وميادينها القديمة والمكتشف حديثا بفضل البنيوية خاصة . كما يقارن الكاتب بين منهجج البنيوية وبين المناهج التفسيرية المدرسية والمناهج النفسية ، مستعينا بما قام به الشكلاونيون من دراسات في اللغات السلافية ، وبيعض الأمثلة من الأدب القديم والفرنسي في شتى أنواعه واغراضه .

ويمثل هذا البحث احدى الدراسات التي ألفها جيرارد جُنيث الذي ولد عام ١٩٣٠ ، وجمعها مع بحوث اخرى قام بها بين ١٩٥٩ - ١٩٦٥ في الأدب نشرها في كتابه اشكال رقم (١) الصادر عام ١٩٦٦ (١) .

ويعد جُنيث الآن احد رواد التحليل البنيوي ونظرية الأنواع الأدبية ، ويدير مع تودوروف مجلة الإنشائية - الشعرية التي تصدر بباريس ، ويدير فيها ايضا المدرسة التطبيقية للدراسات العليا .

وقد عمدنا ، في اثناء ترجمتنا ، الى تفسير بعض المصطلحات اللسانية التي اشار اليها الكاتب والى التعريف ببعض اوعلام المذكورة في البحث الأصلي ، ليتسنى للقارئ كشف ما بدا غير معروف لديه او عويصا فهمه .

اخيرا ، آمل ان يجد القارئ في هذا البحث المترجم المتعة او على الأقل الفائدة ، مع ما قد يبدو فيه من وعورة تعود الى نوع الأسلوب الذي كتب فيه . ومهما يكن من امر ، فالبحث قبل كل شيء من احدى الدراسات الحديثة في مضمار النقد البنيوي .

ويبدأ جنيت حديثه مستشهدا بليفي ستراوس الذي درس السلالات البشرية القديمة والأفكار الأسطورية ، ثم يشبه المهندس بالروائي والناقد بمعدد الحرف او المرقع الذي يقوم بأعمال مختلفة دون ان يكون متخصصا فيها . فالأول يستخدم ادوات تقنية متقدمة مناسبة وملائمة لما يريد ان يعمل ، اما الثاني اي المرقع ( المصلح المرقق ) فإنه يستخدم فضلات الأول ليقوم ببعض الأعمال ، فقطعة الخشب التي كانت في الأصل فضلة والتي يرميها المختص ، وهو النجار هنا ، فتُحرق مثلا تصبح ذات أهمية عند المصلح المرقق ( المرقع ) فيستخدمها مثلا في صنع رف في المنزل . ويفكك المصلح المائدة - مثلا - لتصبح رفوفا . . . والأمر هو هو فما كان بنية عنه الروائي يمكن ان يفككه الناقد الى عناصر ، وتؤلف هذه العناصر مجموعة بُنى جديدة . وما كان علامة ( اشارة ) اي اثرا فنيا عند الروائي يصبح معنى عند الناقد ، ومن ثم تصبح وظيفة النقد مزدوجة ، انه ينتج المعنى بفضل اثر الروائي الفني ، وهو ينتج اثرا فنيا بفضل المعنى بالذات . . ولكن أيتبع الناقد دائما صاحب الأثر الفني ؟ الا يوجه احيانا ؟ وهل الناقد موضوعي او ان ذوقه يتدخل في الدراسة ؟

ثم هل النقد ثابت واحد؟ او ليس متجددا متطورا ؟ ثم ما كان يعد تجديدا في عصر اىظل كذلك في عصور اخرى ، وهل هناك اعمال خالدة مهما تبدلت العصور ؟

ذلكم بعض الأسئلة الأساسية والثانوية التي يجيب عليها وعلى غيرها هذا البحث المترجم .

## البنوية والنقد الأدبي

( ١ )

يصف كلود ليفي - ستراوس<sup>(٢)</sup> في مؤلفه « الفكر » الذي يعد الآن كتابا مدرسيا وتقليديا ، الفكر الأسطوري بأنه « نوع من الإصلاح الذهني المرمق » . وما يميز المرمق الحرفي ( المرمم ) انه يباشر نشاطه انطلاقا من مجموعات أدوية لم تكن كأدوات المهندس على سبيل المثال ، مُعدّة لمثل هذا النشاط . ويقوم مبدأ الإصلاح المرمق ( الترقية ) على « التكيف دائما مع الوسائل المحيطة » وعلى استثمار فضلات متحولة من بُنى قديمة في بُنى جديدة ، مع تحاشي الإنتاج الصناعي السريع لقاء عملية ثنائية من التحليل ( استخراج عدة عناصر من عدة مجموعات مركبة ) ومن التأليف ( انشاء مجموعة جديدة ، انطلاقا من هذه العناصر المتباينة ، لا يجد فيها اي عنصر من العناصر المعاد استعمالها ، في نطاق المحدود ، وظيفته الأصلية ) . ويهتدي الباحث في الأعراق البشرية على مستوى الاكتشاف الاسطوري ، الى هذه العملية النموذجية « البنوية » التي تعوض نقصا معينا في الإنتاج بمهارة فائقة في توزيع البقايا ، في دراسته للحضارات « البدائية » . وقد يطبق هذا التحليل تطبيقا حرفيا تقريبا على نشاط ذهني آخر يخص الثقافات الأكثر « تطورا » : اقصد النقد ، وبخاصة النقد الأدبي الذي يتميز تميزا واضحا عن الأنواع النقدية الأخرى باستعماله المادة نفسها ( الكتابة ) مثله مثل الأعمال التي يعنى بها : لا يُعبر النقد الفني والنقد الموسيقي بالأصوات والألوان قطّ ، بيد ان النقد الأدبي يتكلم لغة موضوعه ؛ فهو تععيد لغة « خطاب على خطاب (٣) » : اذن يمكن ان يكون تععيدا للأدب او دراسة له اي أدبا موضوعه الملزم الأدب ذاته .

## وظائف النقد

وفي الواقع اذا ما عزلنا وظيفتي النشاط النقدي الأشد وضوحا ، الوظيفة « النقدية » بالمعنى الحقيقي للكلمة ، التي تتركز على الحكم على الأعمال الحديثة وتقديرها لتوضيح اختيارات الجمهور ( وهي وظيفة مرتبطة بالمؤسسة الصحفية ) ، والوظيفة « العلمية » ( وهي مرتبطة اساسا بالمؤسسة الجامعية ) ، التي تلبس لبوس الدراسة الإيجابية ، غايتها المعرفة حصراً ، لشرائط وجود الأعمال الأدبية ( مادية النص ، المصادر ، التكون النفسي او التاريخي ، الخ ) - فإنه تبقى وظيفة ثالثة ، هي الوظيفة الأدبية المحضنة . ان كتابا نقديا مثل بور رويال المُستراح الملكي <sup>(٤)</sup> والحيز الأدبي هو من ضمن امور اخرى عبارة عن كتاب ، صاحبه على غراره وعلى ما يدعوه على اي حال رولاند بارت <sup>(٥)</sup> كتابا ( بالتناقض مع ناسخ بسيط ) اي انه صاحب رسالة ( Message ) ينزع الى الانحلال جزئيا في المشهد . وهذه « الخيبة » في المعنى الذي يتجمد وينتظم في مادة للاستهلاك الجمالي ، هي بلا شك الحركة ( او بالأحرى الوقعة ) المنشئة لكل ادب . فلا توجد المادة الأدبية الا بنفسها ولا تعتمد بالمقابل الا على ذاتها ، وقد يكون اي نص حسب الظروف ، او لا يكون ادباً ، وذلك وفق ما يُتلقَى على انه اقرب لأن يكون مشهدا او اقرب لأن يكون رسالة : يقام التاريخ الأدبي من هذا الذهاب والإياب ( التجاذب والتناوب ) ومن هذه التغيرات اي ليس هناك موضوع ادبي بحصر المعنى ، بل هناك فقط وظيفة ادبية قد تستثمر او تهمل كل موضوع للكتابة بالتناوب . وليست الأدبية الجزئية ( للمادة الأدبية وموضوعها ) ، غير الثابتة والغامضة ، مقصورة على النقد ، فما يميزها عن الأنواع الأدبية الأخرى سمتها الثانية ( الأخرى ) وهنا تلقى ملاحظات ليفي ستراوس في الإصلاح المرمق تطبيقا قد يكون غير متوقع .

## الروائي والمهندس ومعدد الحرف المرقع والناقد

ويقول ليفي ستراوس بأن عالم المصلح المرمق الأدوي عالم « مُغلق » .



ومهما تكن ذخيرته واسعة « تَبَقَّ محدودة » . وهذا التحديد يُميّز المصلح المُرْمَق [ المرمم ] من المهندس الذي يستطيع مبدئياً الحصول في اي وقت كان على الأداة المكيفة خصيصاً لحاجة تقنية ما . فالمهندس « يستنطق الكون ويسبره » ، في حين ان المصلح المُرْمَق يلجأ الى سلسلة من فضلات التصانيف الإنسانية ، اي الى سلسلة ادنى من الثقافة » . ويكفي ان نبذل في هذه الجملة الأخيرة كلمة روائي بكلمة مهندس ( مثلاً ) وكلمة ناقد بمصلح مُرْمَق لتحديد وضع النقد الأدبي . ان مواد العمل النقدي هي « فضلات التصانيف الإنسانية » التي اختصرت ذات مرة في مواضيع ، واغراض ، كلمات جوهرية واستعارات ملازمة ، وشواهد ، وجذاذات ، واحالات ، فالأثر الفني الاصلي هو بنية ، على نحو ما تكون هذه المجموعات الأولية التي فككها المصلح المُرْمَق ليستخرج منها عناصر لكل الغايات النافعة ؛ ويفكك الناقد ايضا البنية الى عناصر : في كل جذاذة عنصر ، وشعار المصلح المُرْمَق « هذا يمكن ان ينفع على اي حال » هو المسلمة نفسها التي تلهم الناقد بالطبع لدى تحضير جذاذاته المادية او المثالية . ويفهم انه لا بد بعد ذلك من تهيئة بنية جديدة « بتنسيق هذه الفضلات » . ويمكننا ان نقول ، مسهمين في شرح ليفي ستراوس ، مايلي : « يشيّد الفكر النقدي مجموعات مبنية بمجموع مبنية وهو التناج الأدبي بيد ان [ هذا الفكر ] لا يستحوذ على الأخير ، على مستوى البنية ، انه يبني قصوره المذهبية بأنقاض الخطاب الأدبي القديم » .

## الناقد والكاتب

وليس التمييز بين الناقد والكاتب في السمة الثانية والمحدودة للمادة النقدية ( الأدب ) المناقضة لسمة المادة الشعرية او الروائية غير المحدودة والأولية ( الكون ) ؛ وقد تتفاقم هذه الدونية والتي هي نوعاً ما كمية ، والتي تحرص على ان يُنسَق الناقد بعد الكاتب دائماً وعلى الا يتوفر للناقد الا المواد التي

يفرضها عليه اختيار الكاتب المُسبق ، وقد تُعوّض بتباين آخر : « يعمل الكاتب بوسيلة التصورات ، والناقد بوسيلة العلامات [ الإشارات ] . وتحتل المجموعات التي يستخدمونها على نحو غير محسوس ، على محور التناقض بين الطبيعة والثقافة ، وفي الواقع ، تَنبُج إحدى الطرائف التي تُعارض فيها العلامة التصوّر عن ان الثاني اي الناقد يتوخّى ان يكون عاكسا بوضوح للواقع كليّةً ، في حين ان الأول اي الكاتب يرضى بل ويطلب بان تُدمج كثافة معينة من الإنسانية بهذه الواقعية » واذا كان الكاتب يستنطق الكون ويسبره ، فالناقد يستنطق الأدب ويفحصه اي عالم العلامات [ الإشارات ] . بيد ان ما كان علامة [ اشارة ) اي الأثر الفني عند الكاتب يصبح معنى عند الناقد (لأنه موضوع الخطاب النقدي ) ، وبطريقة أخرى ما كان معنى عند الكاتب ( رؤيته للعالم ) يصبح علامة [ اشارة ] عند الناقد ، كموضوع ورمز لطبيعة ادبية معينة . وهذا ايضا ما يقوله ليفي سترأوس في الفكر الأسطوري ، الذي يخلُق بلا انقطاع ، كما يلاحظ بواس «Boas»<sup>(٦)</sup> ، عوالم جديدة ، ولكن بقلب الغايات والوسائل ؛ «تستحيل الدوال الى مداليل ، وبالعكس » . ويدل هذا الخلط الدائم ، وهذا القلب المستمر لعلامة ( الإشارة ) والمعنى دلالة بينة على الوظيفة المزدوجة لعمل الناقد ، التي تتكون من انتاج المعنى بأثر الآخرين الفني . . ومن انتاج اثره الادبي بهذا المعنى ايضا ولئن وجد « شعر نقدي » فبمفهوم « شعر الإصلاح المرمّق » الذي يتكلم عليه ليفي سترأوس : فكما « يتكلم المرمّق بواسطة الأشياء » يتكلم الناقد بالمعنى البليغ ، اي يكلم نفسه ، بواسطة الكتب ، وسنسرّد للمرة الأخيرة شرح ليفي سترأوس بالقول : « مع ان الناقد لا يتم مشروعه دائما فإنه يُدخل فيه شيئا من ذاته » .

ويمكن اذن بهذا المعنى ان ننظر الى النقد الأدبي على انه « نشاط بنيوي » ؛ وكما نرى جيدا ، ليس المقصود هنا الا البنيوية الكامنة المُضمرة لا المتروية التأملية . وما يستفهم عنه الاتجاه الحالي للعلوم الإنسانية مثل علم اللسان او علم اصل الجنس البشري وتطوره (l'anthropologie) هو ليس النقد

مدعوا الى تنظيم نزعته البنيوية بمنهج بنيوي تنظيميا واضحا وصرىحا؟ ولا نُعنى هنا الا بإجلاء معنى هذا السؤال وخطورته، منبهين الى الطرق الرئيسية التي تفضي عبرها البنيوية الى موضوع النقد ، وقد ترشح نفسها عليه على انها منهج مُثْمَر خصب .

(٢)

## البنيوية والآداب

بما ان الأدب نتاج لغوي اولا ، وبما ان البنيوية، من جهتها منهج لساني نموذجي ، فلا بد ان يتم اللقاء على الأرجح في ميدان المادة اللسانية : تؤلف الأصوات ، والأشكال والكلمات والجمل القاسم المشترك للساني والفقير اللغوي ، حتى ان الشكلائية استطاعت في اوائل مُهِمّا الحركة الشكلائية الروسية ان تحدد الأدب على انه مجرد لهجة ، وان تتصور دراسته على انه ملحق بعلم اللهجات العام ، ولم تكن الشكلائية الروسية التي نعدها ، وهذه حقيقة ، احدى قوالب علم اللسان البنيوي ، لم تكن في الأصل الا لقاء بين الناقد واللساني في ميدان اللغة الشعرية وتثير بمحاولة الأدب باللهجة اعتراضات جلية جلاء مُفْرطا بأخذها حرفيا . واذا كان ثمة لهجة ، فيقصد بها لهجة عبر اللسانيات صانعة في اللغات كلها عددا معينا من التحويلات المختلفة في طرائقها ولكنها متشابهة في وظيفتها ، على نحو لغات العامة المختلفة وملاحظاتهم تقريبا والتي تتطفل تطفلا متنوعا على لغات شتى ولكنها متشابهة بوظيفتها الطفيلية ؛ ولا يمكن ان يقال شيء من نحو ذلك فيما يخص اللهجات ، ولا سيما ان الاختلاف الذي يفرق « اللغة الأدبية » عن لغة العامة وملاحظتهم لا يبرز في وسائل الاستعمال بل في الغايات : فمع بعض التغيرات الطفيفة ، يستعمل الكاتب اللغة نفسها التي يستعملها الآخرون ، ولكنه لا يستعمل الطريقة ذاتها ولا للنية عينها : المادة هي هي والوظيفة متخلخلة

ومتغيرة : يختلف هذا الوضع تماماً عن وضع اللهجة . ولكن كان لهذه المبالغة ، على نحو « المبالغات » الأخرى للشكلانية ، قيمة تطهيرية : ينبغي ان يتيح النسيان المؤقت للمضمون والاختزال المؤقت لـ « الكون الأدبي » للأدب<sup>(٧)</sup> في الكون اللساني .

ينبغي ان يتبع هذا النسيان مراجعة بعض البديهيّات القديمة ذات العلاقة بـ « حقيقة » الخطاب الادبي ، ودراسة نظام اعرافه واصطلاحاته عن كتب ، كنّا نظرنّا في الأدب نظرة مطولة وكافية على انه رسالة دون سنن (رمز اتصال Code ) حتى اصبح ضروريا النظر فيه برهنة على انه سنن دون ان يكون رسالة<sup>(٨)</sup> .

### النطق والدلالة

وينشأ المنهج البنيوي على هذا النحو في اللحظة المعينة التي نَلَقَى فيها الرسالة في السّنن (رمز الاتصال) وتستخلص هذه الرسالة بتحليل البُنى الباطنية الملزمة ، دون ان تكون مفروضة من الخارج بأحكام مذهبية مسبقة . ولا يمكن لهذه اللحظة ان تتأخر طويلاً<sup>(٩)</sup> ولأن وجود الإشارة [ العلامة ] يعتمد على الرابطة بين الشكل والمعنى ، على شتى المستويات . وهكذا يكتشف رومان جاكسون<sup>(١٠)</sup> ، في دراسته للشعر التشيكي عام ١٩٢٣ ، علاقة بين القيمة النطقية لسمة صوتية وقيمتها الدلالية ، على ان كل لغة تميل الى منح نظام الطبقات الأشد ملائمة على المستوى الدلالي اهميةً نطقية : اختلاف الحدة في الروسية ، والمدة في الروسية ، والارتفاع في التربية .

ولا يهم هذا الانتقال من علم الأصوات ( الصّواتة ) الى علم وظائف الوحدات الصوتية الصغرى ( التبرية ) ، اي الجوهر الصوتي المحض ، العزيز على ايجاءات الشكلانيين الأولى ، والى تنظيم هذا الجوهر الصوتي في نظام دال ( او قادر على الدلالة على اي حال ) ، لا يهم هذا الانتقال دراسة علم

العروض فحسب ، لأننا لاحظنا فيه على نحو صائب ارهاصا للمنهج الوظيفي الصّوّاتي . ويظهر بوضوح مدى مساهمة البنيوية في مجموع الدراسات الصرفية الأدبية : الشعرية (الانشائية ) والأسلوبية Stylistique والتأليفية ( التركيب ) . ولا بد للتحليل البنيوي ، بين الشكلانية المحضة التي تختزل « الأشكال » الأدبية الى مادة صوتية لا شكل لها في النهاية [ وكأنها تمسخها ] لأنها دالة ، وبين الواقعية التقليدية التي تمنح كلّ شكل « قيمة تعبيرية » مستقلة وجوهرية ، بين كل ذلك لا بد للتحليل البنيوي ان يتيح ابراز الرابطة القائمة بين نظام اشكال ونظام معان ، بإحلال بحث التجانسات الكلية ( التناظرات homologies ) محل بحث التماثلات ( التشابهات ) الحرفية القائم على ابدال مصطلح بمصطلح .

### جرس الأصوات وإحمااتها

وقد يساعد مثال تسبسطي على ترسيخ الأفكار حول هذه النقطة : كانت مسألة « جرس » الأحرف الصائتة من إحدى المزعجات التقليدية للنظرية التعبيرية ، وقد ابرزتها مقطوعة رامبو<sup>(١١)</sup> الشعرية المؤلفة من أربعة عشر بيتا . (Sonnet) ويسعى أنصار التعبيرية الصوتية ، كجسبرسن<sup>(١٢)</sup> وجرامون ( كرامون ) ، الى منح كل وحدة صوتية صغيرة (Phonime) قيمة ايجابية خاصة يمكن ان توجب تأليف عدد من الكلمات في اللغات كلها . وبرز آخرون هشاشة هذه الافتراضات<sup>(١٣)</sup> ، وتظهر جداول المقارنات التي اقامها إتيامبل<sup>(١٤)</sup> فيما يخص جرس الأحرف الصائتة خاصة ، تظهر اظهارا قاطعا ان انصار السمع المعبر لا يتفوقون على مزية مهما كان شأنها<sup>(١٥)</sup> . واستنتج منافسوه من ذلك طبعاً ان السمع المعبر ليس الا اسطورة ، وبما انه حدث طبيعي وتلقائي فقد لا يكون شيئا اكثر من ذلك .

بيد ان تنافر الجداول الفردية لا يُشكك في صحّة كلّ منها ، ويمكن ان



تُقدّم البنيوية في هذا الصدد تفسيراً يبالي بشيئين معا ؛ ١ - علاقة كل مُصَوّت - لون وهي علاقة ترجيعية بلا مرجح ( اي اعتباطية ) ؛ ٢ - الإحساس الذائع ذيوعاً كبيراً بالتَّلَوُّنِيَّة المُصَوّتة ( اي بمجموع ألوان الأحرف المصوتة : صحيح ان اي مُصَوّت ( حرف علة ) لا يُحدِث ولا يَبْعَث تلقائياً وعلى انفراد لَوْناً ( جَرَساً ) ؛ ولكن يصح القول ايضاً بأن توزيع الألوان ( الجَرَسَات ) في الطِّيف ( علماً ان هذا التوزيع حدث لغوي بمقدار ما هو بصري كما اظهر ذلك جِلْب وغولد شتاين (Goldstein) <sup>(١٦)</sup> قد يجد موافقه وصلته المشتركة في توزيع مُصَوّات لغة معينة : ومن هنا [ تنبثق ] فكرة قائمة التوافق ، متغيرة في تفاضيلها لكنها ثابتة في وظيفتها : فيوجد طيف المُصَوّات [ احرف العلة ] وطيف الألوان ، وكل من النّسقين يستدعي الآخر ، وكل منهما يتجاذب الآخر ، ويخلق التجانس (التناظر) الكُلِّي الإيهام بالتماثل الحرفي ، ويحقق كلُّ منهما ( هذا الإيهام ) على طريقته الخاصة ، بواسطة فعل حُجّة رمزية ، ويمكن ان يقارن هذا الفعل بصنيع ليفي سترافوس المحير بصدد الطوطمية . وقد تعدّد اذن كل حُجّة ( علة ) شخصية وهي ترجيح بلا مُرَجِّح ( اعتباطية ) من الوجهة الموضوعية ، ولكنها مدعومة ومعتمدة من الوجهة الذاتية ، قد تعدّد كل حُجّة شخصية على انها قرينة [ دليل ] لبعض الاشكال النفسية وفي هذه الحالة، تُرجع الفرضية البنيوية الى اسلوبية الذات ما تنزعه من اسلوبية الموضوع .

### الصورة الفنية والشعر

ومن ثم ، ليس هناك ما يجبر البنيوية على التقيد بتحليلات المظهر الخارجي « السطح surface » <sup>(١٧)</sup> ، بل على النقيض تماماً : ان افق سيرها ، هنا وفي موضوع آخر ، هو تحليل الدلالات . « فلا شك ان البيت الشعري صورة صوتية دورية ؛ ولكنه ليس كذلك فقط . . فصيغة [ الشاعر الفرنسي بول ] فاليري Valéry عندما يقول :- القصيدة حيرة مستديمة ( مطوّلة ) بين

الصوت والمعنى - اشد واقعية وعلمية من كل اشكال الانعزالية الصوتية.<sup>(١٨)</sup> .  
 فاهتمام جاكبسون بمفاهيم الاستعارة والكناية ومعانيهما ، المستعارة من المجاز  
 الإنشائي ( بلاغة المجازات ) ، منذ عام ١٩٣٥ في مقالة عن باسترنزاك<sup>(١٩)</sup> ،  
 يطبع هذا التوجه ، ولا سيما عندما نفكر ان ازدراء الصور وتخفيض قيمة  
 المجازات والاستعارات على انها علائم للغة الشعرية ، كانا احدى الحجج  
 الأثرية في بداية الشكلائية . وكان جاكبسون نفسه يلح عام ١٩٣٦ ، في صدد  
 قصيدة بوشكين<sup>(٢٠)</sup> ، على وجود شعر بلا صور . ويعود الى هذه المسألة عام  
 ١٩٥٨ مع حيود واضح المعالم في النبرة : « تعتقد الكتب بوجود قصائد مجردة  
 من الصور الفنية ، بيد ان الواقع غير ذلك ، اذ يُعوّض الافتقار الى المجازات  
 اللفظية بمجازات واستعارات مفخمة ونحوية<sup>(٢١)</sup> . » ونحن نعرف ان المجازات  
 صُورٌ دلالية ، وعندما يَتَبَنَّى جاكبسون الاستعارة والكناية على انها قطبا دراسته  
 التصنيفية لنموذجية اللغة والادب فإنه لا يكتفي بإكرام البلاغة القديمة وبيعلاء  
 شأنها : انه يضع ضروب المعنى في قلب المنهج البنيوي .

## ميادين جديدة للبحث الأدبي

وفي الواقع للبحث البنيوي في « اللغة الشعرية » وفي أشكال التعبير  
 الأدبي عامة ان يمتنع من تحليل العلاقات بين السنن ( رمز الاتصال ) والرسالة  
 ( التبليغ ) . ويظهر ذلك اظهارا جليا بَحْثُ جاكبسون « الألسنية والإنشائية »  
 حيث يرجع الى تقنيي الاتصال والى شعراء نحو هوبكنز<sup>(٢٢)</sup> وفاليري او الى  
 نقاد نحورانسوم Ransom وامبسون Empson على حد السواء وبالتنافس :  
 « الغموض خاصية باطنية تتواجد في كل رسالة مركزة حول ذاتها او منغلقة على  
 ذاتها ، وهو لا يتصرّف فيها ، وبإيجاز لازم مُلْزَمٌ للشعر . ونكرر مع امبسون  
 بأن دسائس الغموض تكمن في اصول الشعر نفسها<sup>(٢٣)</sup> . » ولا يقتصر طموح  
 البنيوية على عدّ التفاعيل او على كشف تردد الأصوات : فعلى البنيوية ان  
 تتصدى للظواهر الدلالية التي تُؤَلَّفُ ، منذ مالارمي<sup>(٢٤)</sup> على حد علمنا ،

اساس اللغة الشعرية ، وان تتصدى على نحو اعم لمشكلات العلامة الأدبية (( سيميائية الأدب )). ويفترض ان تكون الدراسة البنيوية « لوحداث الخطاب الكبرى » فيما وراء اطار الجملة والذي يتعذر تجاوزه على اللساني بحصر المعنى - يفترض أن تكون هذه الدراسة من السبل الجديدة والمنتجة جدا والتي تفتح اليوم على البحث الأدبي . وعلى الأرجح كان الشكلاي بروب أول من عالج ( في صدد سلسلة من الحكايات الشعبية الروسية ) نصوصا ذات نطاق واسع بعض الشيء ، مؤلفة من عدد هائل من الجمل ، عاجلها على انها ملفوظات ( منطوقات ) ( énoncés ) تعود بدورها الى تحليل قادر على ان يميز في النصوص - الملفوظات، مثلما في الوحدات التقليدية في اللسانيات ، عناصر متغيرة ووظائف ثابتة ، وهذا التحليل يميز ذلك بفضل لعبة التطابق والاستبدال كما يجد هذا التحليل فيها نظاما ثنائي المحور ، يفا على اللسانيات السوسورية<sup>(٢٥)</sup> ، وعلاقات ركنية ( تتابعات واقعية للوظائف من خلال تتابع نص واستمراريته ) وعلاقات استبدالية ( علائق تقديرية بين الوظائف المتماثلة والمتضادة ، من نص الى آخر ، في مجموع المدونة المفحوصة ). وهكذا ندرس انساقاً ومنظومات اشمل نحو القصة<sup>(٢٦)</sup> ، والوصف او انواع التعبير الأدبي الأخرى والكبرى ، ويمكن ان تكون هناك السنية للخطاب تتجاوز اللسانيات الحالية ويمكن ان تمثل ما فوق اللسانيات وتكون نقلة فيها ، لأن افعال اللغة تظهر لها مجموعات كبيرة وفي الدرجة الثانية غالبا ، اي بالإجمال ، البلاغة ، ولعل هذه « البلاغة الجديدة »<sup>(٢٧)</sup> هي التي كان يطالب بها منذ عهد قريب فرانسيس پونج<sup>(٢٨)</sup> . والتي ما زالت تنقصنا .

### ( ٣ )

#### نفوذ البنيوية

لقد لاقت ، اليوم ، سمة اللغة البنيوية قبولا عالميا لا بأس به ، وعلى شتى المستويات ، حتى اصبح « الدنو » البنيوي من التعبير الأدبي يفرض ذاته تقريبا .

وما ان ندع خطة اللسانيات ( او تصميم « الجسر المبنى بين اللسانيات والتاريخ الادبي » اللذين يمثلان البحوث عن الشكل والأسلوب ، على ما يرى سبيتزر<sup>(٢٩)</sup> ) وما ان ندع ذلك لتتناول الميدان المُكرَّس عادةً للنقد : وهو ميدان « المضمون » حتى تثير الشرعية من وجهة نظر بنيوية مسائل مبدئية خطيرة . لقد انشئت البنيوية ، قبل كل شيء ، على انها منهج لدراسة البنى ، أنْ وَجَدَتْهَا ؛ بَيَّدَ أَنَّ البنى ، أَوَّلًا ، بعيدة عن ان تكون موضوعَ اللقاء ومحطَّ الاتفاق ، انها انساقُ ومنظومات علائق واتصالات كامنة ، مُتَّصِرَةٌ أَكْثَرُ مِنْ ان تكون مُدْرَكَةٌ ، بينها التحليلُ بمقدار ما يستقرها ؛ ويكاد احيانا يخترعها ظانا انه يكشفها ؛ وليست البنيوية ، من جهة اخرى ، منهجاً فقط ، انها ايضا كما يسميها كاسيري<sup>(٣٠)</sup> « نزعة عامة في التفكير » وهي - كما يقول آخرون بفظاظة - مذهب فكري ( ايدولوجية ) ، والتي يزيد فيها المُتَحَيِّزُ وصاحبُ الرأي المبسر بالتحديد البنى على حساب الفحاوى ، ومن ثم يفرط في تقدير قيمة البنى التوضيحية التأويلية . وفي الواقع ، ليست المسألة في ان نعرف هناك منظومة علائق في مثل موضوع هذا البحث او ذاك ، لأنه يوجد منها حتما في كُلِّ مجال ، ولكن المسألة في تحديد الأهمية النسبية لهذه المنظومة بالموازنة مع عناصر الفهم الأخرى : اذ تُحدِّد هذه الأهمية درجة صلاحية المنهج البنيوي ، ولكن كيف تُقدَّر هذه الأهمية ، بدورها ، دون الرجوع الى هذا المنهج ؟ تلك هي الحلقة التي نحن فيها .

### ميدان البنيوية والنقد

وظاهريا ، ينبغي ان تكون البنيوية في ميدانها كلما تنازل النقد عن البحث في شرائط وجود العمل الأدبي او في تعريفاته الخارجية - النفسية او الاجتماعية او غيرها - لتركيز انتباهه الى هذا العمل بِحَدِّ ذاته ، دون ان يعاد اعتباره على انه تابعة وعُقبى بل على انه كائن مطلق اي كُلِّي قائم بذاته . وبهذا المعنى تتفق البنيوية وتتحزَّب مع التيار العام بمجافاة الفلسفة الوضعية وبمجافاة

التاريخ « المؤرخ » و «وهم السيرة وتراجم الحياة» و يبرز هذا التيار العام بأشكال متنوعة عمل بروست<sup>(٣١)</sup> واليوت<sup>(٣٢)</sup> وفاليري النقدي ، او الشكلاية الروسية ، او « النقد الغرضي ذو العلاقة بالمعنى والموضوع » الفرنسي ، او « النقد الحديث » الأنكلو سكسوني<sup>(٣٣)</sup> . بطريقة ما ، قد يُعدّ مفهوم التحليل البنيوي مجرد مُعادل لما يسميه الأمريكيون قراءة مُحكّمة حلولية ( امينة ) وما يُسمى في اوروبة ، على غرار سبيتر ، دراسة باطنية إنّيّة ( ماثلة في طبيعة الشيء ) للأعمال الفنية . وبهذا المعنى بالضبط ، وصف سبيتر ، عام ١٩٦٠ ، في متابعته التطور الذي قاد به من النفسانية ، في بحوثه الأولى في الأسلوب الى نقد طليق من اية احالة مرجعية على التجربة الذاتية ( الحادث ) ، « وفي اناطته وتعليقه التحليل الاسلوبي بشرح الأعمال الفنية الخاصة باعتبارها منظومات شعرية انشائية بحد ذاتها ، دون الرجوع الى نفسية الكاتب<sup>(٣٤)</sup> » ، وصف هذا الموقف الجديد بـ « البنيوي » . وبذا يكون كل تحليل يحتسب في عمل في ويتكرس له دون مراعاة مصادر هذا العمل او دوافعه ، ضمناً ، بنيوياً ، وينبغي ان يتدخل المنهج البنيوي ليعطي هذه الدراسة الباطنية الإنّيّة عقلنة معيّنة للفهم أي فهمًا معقلناً [ لا يكون فيه الذوق والعاطفة الحكم الأول ] ويحل هذا النوع من الفهم محل عقلنة الشرح المهجورة ايضا مع بحث العلل والأسباب .

### مفهوم البنية عن جان بير ريتشارد

وبما ان كل وحدة قد حددت بمنطوقات العلائق لا بمنطوق التفرعات فإن حتمية البنية ، وهي حيْزيّة بشكل ما ، تأتي لتتوب عن حتمية التكوّن الزمانية ، في لبوس حديث<sup>(٣٥)</sup> . اذاً يميل التحليل « الغرضي المعنوي » عفويا الى الإنجاز والتجربة في تأليف (اجمالي Synthèse ) بنيوي ، حيث تجتمع فيه المواضيع المختلفة في شبكات ، لكي يُستقَى معناها الكامل من خلال محلها ،



ووظيفتها في منظومة العمل الفني : وقد عبر عن هذه النية تعبيراً بيّناً جان بيير ريشارد في كتابه عالم الملامية الخيالي ، او جان روسيه عندما يكتب : « ليس من شكل يمكن ادراكه الا عند ما يرتسم فيه توافق او علاقة ورابطة ما ، خطأ قوي او بالأحرى نقطة اساسية ، صورة مُسَيِّطَرَة ، تسيج التأثيرات والأضواء ولَحْمَتُهَا ، شبكة التقارب ، انني اسمي هذه الثوابت القطعية الشكلية ، وهذه الروابط التي تخون عالماً عقلياً والتي يعيد اختراعها كلُّ فنان حسب حاجاته ، اسميها « البُنَى » (٣٦) .

وحينئذ ستكون البنيوية ملاذاً ، لكل نقد باطني اني ، ضد خطر التفتُّت ( التدهور ) الذي يهدد التحليل المعنوي الغرضي : انها الوسيلة لإعادة انشاء وحدة العمل الفني ، ومبدأ تماسكه ، وما كان سبيترز يسميه مشتقه وجذره الروحي ومعناه الحقيقي . ولا شك ان المسألة اشد تعقيداً ، اذ يمكن للنقد ان يقف موقفين مختلفين جداً ، بل ومتناقضين ، حيال عمل فني ، وذلك حسب اعتباره العمل الفني على انه موضوع ( مفعول ) او ذات ( فاعل ) .

ARCHIVE

http://Archivebeta.Gmail.com

ما هو النقد عند جورج بوليه

وقد اشار جورج بوليه اشارة واضحة الى التناقض بين هذين الموقفين في نص ايد فيه علانية الموقف الثاني في قوله : « احسب ، مثل كل الناس ، ان هدف النقد هو الوصول الى معرفة صميمة للواقع المنقود . ولكن يبدو لي ان مثل هذه المعرفة الصميمة ليست ممكنة الا في النطاق الذي يُصْبِحُ فيه الفكر النقديُّ الفكر المنقود ، وينجح في اعادة ادراكه واعادة التفكير فيه واعادة تخيله من الداخل . وليس هناك تيار اقل موضوعية من هذا التيار الذهني . فعلى النقيض مما نتخيله ، لا بد للنقد من ان يتحاشى قصد اي موضوع كان ( سواء كان شخص المؤلف المُعْتَبَر كَالْغَيْر ، او عمله الفني المُعْتَبَر كشيء ) ؛ لأن ما يجب ان يصاب هو الذات ( الفاعل ) ، اي النشاط الروحي الذي لا يمكن

ان نفهمه الا اذا وضعنا انفسنا مكانها جاعلين اياها تأخذ فينا مجدداً دور الذات  
(الفاعل) (٣٧) .

ويرتبط هذه النقد البيشخصي والذي يوضحه براءة عمَل جورج بوليه  
نفسه ، ( يرتبط ) بنمط الفهم الذي يسميه بول ريكور (٣٨) ، بعد ديلتي (٣٩)  
وبعد آخرين ( من ضمنهم سبترز ) ، بالتفسيرية المنهجية . ولا يُدرك فحوى  
عملٍ فني من خلال سلسلة من العمليات الذهنية ، بل يعاد عيشه و « يعاد  
أخذه » على انه رسالة قديمة ومتجددة دائماً ، وعلى النقيض ، فمن الواضح ان  
النقد البيوي ينتمي الى هذه الموضوعية التي يدينها بوليه ، لأن البنى لا تعاش  
لا بالوعي الخلاق ولا بالوعي النقدي (٤٠) . فالبنى ، على الأرجح ، تكمن في  
قلب العمل الفني ، ويسهل على نوع من الذهن الهندسي وهو غير الوعي  
بلوغه . عن طريق التحليل والاستبدال فقط ، بيد ان هذه البنى تبرز كما لو  
انها سنده الخفي والكامن وكما لو انها اساس الفهم الموضوعي .

## النقد البيوي والطرائق النقدية الأخرى

ان النقد البيوي حال ، مثلاً ، من كل اختصارات التحليل النفسي  
المُفارقة ( اي التي تبحث في ما يتجاوز ميدان دراستها ) ، او من الشرح  
الماركسي ، بيد انه ( اي النقد البيوي ) يمارس على طريقته ، نوعاً من  
الاختصار ( الاختزال ) الداخلي ، متجاوزاً مادة العمل الفني لينال هيكله :  
انه ليس نظرة الى الظاهر ، بل نظرة وغولية ذات كشف شعاعي نوعاً ما ،  
وفضلاً عن كونها خارجية فإنها ثابتة مغلدة .

## النقد البيوي والتفسير

إذن ، يرتسم هنا حدٌ مماثل ما رسَّخه ريكور عن الأسطورة البيوية :  
يصبح التحليل البيوي ( ولو جزئياً ) غير شرعي وغير مُلائم في كل مكان

يُستَحَبُّ ويمكن فيه استعادة التفسيرية المنهجية للمعنى ، في نطاق الوفاق الحدسي بين الإحساسين . وحينئذ ، قد نتصور نوعاً من القسمة للحقل الأدبي الى ميدانين : ١ - ميدان الأدب « الحي » ، اي القابل لأن يعايشه الإحساس (الواعي) النقدي ، والذي يجب ان يُذخّر للنقد التفسيري المنهجي ، على نحو ما اضطلع ريكور بميدان التقاليد اليهودية والإغريقية المزودة بفائض من المعنى لا ينفذ والحاضر دائماً وابدأ ، ٢ - وميدان الأدب غير « الميت » ، ولكنه بعيد بعض البعد ، ومن الصعب حلُّ رموزه ، بحيث لا يمكن ادراك معناه الضائع الا بعمليات العقل النبوي ، على نحو ميدان الثقافات « الطوطمية » ، وهو ميدان مقصور على الباحثين في اصول السلالات البشرية ( الأثنولوجيين ) . وليس في مثل هذا التقسيم للعمل شيء عَبَثِيٌّ وَحَالٌ مبدئياً ، وعلينا ان نلاحظ انه يستجيب اولاً لتحديدات الحيلة التي تفرضها النبوية على ذاتها ، متصدية بادىء ذي بدء للميادين التي تنسجم انسجاماً افضل مع تطبيق منهجها ، ومع ادنى قدر من « الفَضَلات » ، ولا بد من الاعتراف بالتالي ان مثل هذا التقسيم يُتيح المجال واسعاً ، وبكراً تقريباً ، للبحث النبوي .

## ARCHIVE

[ ميادين جديدة للنقد النبوي ]

وفي الواقع ان حصة الأدب « ذي المعنى الضائع » أكبر من حصة الأدب الآخر ، وهو ليس دائماً ذا أهمية ادنى . وهناك ميدان آخر يبحث في العراقة البشرية للأدب ان صَحَّ التعبير ، قد يكون السُّبْرُ فيه أحياناً للنبوية : الآداب الضاربة في الزمان والمكان ، آداب الطفولة والآداب الشعبية ، كذلك الأنواع الأدبية الجديدة نحو التمثيلية العاطفية المثيرة او الرواية المسلسلة ، التي أهملها النقد دائماً ، لا بالحكم المسبَّق الأكاديمي فقط ، بل ايضاً لأنه لم يكن باستطاعته اية مساهمة بشخصية ان تنشطها ولا ان تسوسها في بحثها [ النقدي ] ، والتي يمكن للنقد النبوي ان يعالجها كمادة اناسية ( انثروبولوجية اي من المواد التي يدرسها علم اصل الجنس البشري وتطوره وأعراقه ) وان يدرسها بجمها الغفير

وكتلتها الكبيرة ومن خلال وظائفها المتواترة والمتكررة، متابعا في ذلك الطريق الذي شقه الفلكلوريون ( الفنانون الشعبيون ) مثل بروب وسكافتيموف . وتُظهر هذه الأعمال ، كأعمال ليفي ستراوس عن الأساطير البدائية ، خصوصاً المنهج البنيوي المطبّق على نصوص من هذا النوع ، كما تظهر كلّ ما يمكن ان يكشفه هذا المنهج عن الأركان المجهولة من الأدب « الأصولي » . وليس كلام فانتوماس<sup>(٤١)</sup> او بارب - بلو [ ذو اللحية الزرقاء Barbe—Bleue<sup>(٤٢)</sup> ] قريب الصلة بنا قرب سوان<sup>(٤٣)</sup> او هاملت : مع انها قد يعلماننا بمقدار الآخرين . وقد تتكلم بعض الأعمال الفنية المقدسة رسميا بلغة البعد والغربة هذه ، مع ان معظمها اصبح لدينا في الواقع غريبا ، مثل اعمال كورني<sup>(٤٤)</sup> ، قد تتكلم كلاماً افضل من لغة القرب المزيّف الذي نصرّ غالبا على فرضه سُدى .

### موضوع النقد والوضع النقدي

وربما تبدأ البنيوية هنا باستعادة جزء من الميدان المتروك للتفسيرية المنهجية . لأن التقسيم الحقيقي بين هذين « المنهجين » لا يكمن في الموضوع ، بل في الوضع النقدي . وقد اجاب ليفي ستراوس على بول ريكور الذي كان يقترح التقسيم اعلاه والذي زعم « ان جزءاً من الحضارة ، ولا سيما تلك التي لا تصدر عن ثقافتنا ، تنسجم انسجاماً افضل من غيرها مع تطبيق المنهج النقدي » ، اجاب ستراوس متسائلاً : « هل المقصود اختلاف جوهري بين هذين الضريين من التفكير والحضارة ، او المقصود ببساطة وضعية المراقب الخاصة والذي لا يستطيع ان يتبنى نفس النظرات تجاه حضارته الذاتية بالموازنة مع نظرات تبدوله عادية تجاه حضارة مختلفة<sup>(٤٥)</sup> ؟ » ان عدم التلاؤم الذي يجده ريكور في التطبيق المحتمل للبنيوية على الأساطير اليهودية ، المسيحية ، قد يجده فيلسوف ميلانيزي<sup>(٤٦)</sup> في التحليل البنيوي لتقاليد الأسطورية الخاصة ، والتي يستبطنها كما يستبطن مسيحي الرسالة التوراتية ؛ وعلى العكس ، قد يجد هذا الميلانيزي التحليل البنيوي للتوراة ملائماً . وما

كان يكتبه مِرْلُو - بونتي<sup>(٤٧)</sup> عن علم أصول السلالات البشرية ( الاثنولوجية Ethnologie ) على انه مادة قد يطبق على البنيوية على انه منهج : « فعلم اصول السلالات البشرية ليس اختصاصا محددًا بموضوع خاص ، وهو المجتمعات « البدائية » ، انه طريقة للتفكير ، تلك التي تفرض نفسها عندما يكون الموضوع « الغَيْرَ » وتتطلب ان نغيرَ انفسنا . وهكذا نصبح باحثين سلالين ( اثنولوجيين ) في مجتمعتنا بالذات اذا ما ابتعدنا عنه<sup>(٤٨)</sup> .

### التكامل بين النقد البنيوي والتفسيرية

إذن قد تكون العلاقة التي تربط البنيوية بالتفسيرية تكامليةً غير صادرة عن الانفصال الميكانيكي والمنافاة : ففي صدد عمل فني بالذات ، يتكلم النقد التفسيري لغةً استعادة المعنى ، وإعادة الإبداع الداخلي والنقد البنيوي لغةً الكلام البعيد والتعمير المعقول . وهكذا فإنهما يستخلصان دلالاتٍ تكامليةً ولا يكون حوارهما مع العمل الفني الا أكثر خصوصيةً ، مع تحفظ واحد مفاده انه لا يمكننا ابدا ان نتكلم هاتين اللغتين معا<sup>(٤٩)</sup> . ومهما يكن من امر ، فليس للنقد اية حجة في رفض حضوره في الدلالات الجديدة<sup>(٥٠)</sup> والتي يمكن للبنيوية ان يستحصل منها على اعمال يبدو انها اقربها وألفها اليها ، وذلك « بإقصاء » كلامها ، لأن من اعمق دروس علم ( الأنثروبولوجية - اصل الجنس البشري وتطوره ) الحديث ، كَوْنُ ما هو بعيد عنا قريبا منا ايضا ، وحتى بمسافته .

### قصور التحليل النفسي

وفضلاً عن ذلك ، فلربما اتجه جهد الفهم النفسي الذي دشنه وابتدأه النقد في القرن التاسع عشر وما زالت مختلف انواع النقد الغرضي الموضوعي تتبَّعه حتى ايامنا ، اتجه الى تحليل نفسية المؤلفين دون سواهم ، بيد انه لم يك



كافيا لدراسة نفسية الجمهور او القارىء . ونحن نعرف مثلاً ان من احدى  
عثرات التحليل الغرضي الموضوعي تكمن في الصعوبة التي يواجهها غالباً في  
تمييز النصيب الخاص العائد الى تفرد الشخصية المبدعة ، غير القابل  
للاختزال ، من النصيب العائد عامة الى ذوق العصر وحساسيته ومذهبه  
الفكري ، او العائد ، على نحو أعم واشمل ، الى الأعراف والتقاليد الدائمة  
لغرض او شكل ادبي ، وتكمن عقدة هذه المشكلة ، اذا صح القول ، في  
اللقاء بين الفكرة [ المعنى ] الأصيلة و « العميقة » للفرد المبدع وبين ما كانت  
تسميه البلاغة القديمة الموضوع ( المتكلم عنه ) ، اي ذخيرة المواضيع  
والأشكال التي تؤلف الإرث المشترك للتقاليد والثقافة . ولا تمثل الفكرة  
[ المعنى ] الشخصية إلا اختياراً قد جرى من بين الإمكانات التي يقدمها  
الموضوع [ المتكلم عنه ] الجماعي اي المقولات الكلية الجماعية . واذا تكلمنا  
بطريقة بيانية مبسطة فإننا نلاحظ ان نصيب العرض المكاني عظيم الأهمية في  
الأنواع المسماة بالثانوية « الدنيا » ، والتي يجدر ان تلقب بالأنواع الأساسية  
على نحو الحكاية الشعبية وقصص المغامرات ، وقد اضعف فيها دور  
الشخصية المبدعة كثيراً لكي يلتفت التحرري النقدي فيها وعلى نحو عفوي الى  
الاذواق والمتطلبات والحاجات التي تؤلف ما ندعوه عادة توقع الجمهور  
وتطلعه . ولكن ينبغي ان نعرف ايضاً كل ما تدين به « الأعمال الفنية  
العظيمة » - وحتى اشدها اصالة - لهذه الترتيبات المألوفة . فمثلاً ، كيف يمكن  
ان تقيم النوعية الخاصة للرواية الستندالية<sup>(٥١)</sup> دون الأخذ بعين الاعتبار  
الفكرة [ المعنى ] المشتركة للتخيل الروائي في عموميتها التاريخية وما وراء  
التاريخية<sup>(٥٢)؟</sup> ويروي سبيتزر ان الاكتشاف المتأخر - وباختصار الساذج -  
الذي اعطى اهمية للعرض المكاني التقليدي في الأدب الاتباعي كان من احدى  
الأعراض التي ساهمت في « تثبيط همته » عن اسلوبية التحليل النفسي<sup>(٥٣)</sup> .  
ولكن لعل الانتقال مما يمكن ان ندعوه بنفسانية المؤلف الى نقيض النفسانية  
المطلقة ( عدم دراسة المؤلف من وجهة نفسية ) غير محتوم كما يبدو له ، لأن

العَرْضُ المكاني ، مهما كان اتفاقيا ، ليس من الوجهة النفسية أرجح ( اشد اعتبارا ) من الموضوع الشخصي ، انه يتعلق ببساطة بنفسية أخرى ، جماعية هذه المرة ، هيأنا عليها قليلا علمُ اصل الجنس البشري - الأنثروبولوجية المعاصر ، والذي تستحق تضميناته الأدبية ان تفحص بنظام . ولربما يكمن عيب النقد الحديث في تصويره الفردي المفرط لعلم النفس لا في بنيته اي فيما يتسلح به من مواد هذا العلم .

### النقد الاتباعي

وكان النقد الاتباعي ، من أرسطو [ ت عام ٣٢٢ ق.م ] الى لا هارب<sup>(٥٤)</sup> ، اشد انتباها الى معطيات الأدب الإنسانية ( الانثروبولوجية ) هذه ، بمعنى من المعاني ، وكان هذا النقد يعرف معرفة دقيقة جدا ، وجدّ صحيحة ، تقدير متطلبات ما كان يلقيه الاحتمالية اي الفكرة التي يكونها الجمهور عن الحقيقي والممكن . وكانت الفروق بين الأنواع والمعارف الملحمية ، والمأساوية ، والبطولية ، والهزلية ، والروائية تستجيب لعدد كبير من اصناف المستويات العقلية التي تنظم هذه الطريقة او تلك مخيلة القارئ وتجعله يأمل وينتظر نماذج معينة من الأوضاع والأحداث ومن المعايير النفسية والأخلاقية والجمالية ولا نستطيع الا ان نقول بأن دراسة هذه الاستعدادات الكبرى التي تشارك حساسية الأدب الإنسانية وتُشكّلها ( والتي اسماها جُلبرت دوران تسميةً صحيحةً ببنى موطن الخيال الأنثروبولوجية - الإنسانية ) قد أخذت على عاتق النقد والنظرية الأدبية حتى الآن . وقد زدونا بشلار<sup>(٥٥)</sup> بتصنيف التخيل « المادي » : فمن المؤكد ان هناك ، مثلا ، تخيلاً للتصرفات بالأوضاع ، والعلاقات الإنسانية ، وتخيلاً مأساويا ، بالمعنى الواسع للكلمة ، يُحيي احياء قويا نتاج الأعمال المسرحية والروائية واستهلاكها . وهُم موضوع هذا التحليل ، وقوانينُ وظيفته النبوية النقد الأدبي قبل كل شيء .

وسيؤلف هذان الأمران [ الموضوع والقوانين ] على الأرجح إحدى مهمات بديهية الأدب الشاملة التي كشف فاليري ضرورتها الماسة . وتتوقف للفعالية الرفيعة للأدب على اللعبة البارعة بين التوقع والمفاجأة « التي لا يمكن لتوقع الناس كله ان يرجح عليها <sup>(٥٦)</sup> وبين « المحتمل » الذي يترقبه ويتمناه الجمهور ، ومفاجآت الإبداع . ولكن الا يرجع صدى المفاجآت بالذات والصدمة الأبدية للأعمال العظيمة ، بكل شدتهما في الخفايا العميقة للمحتمل ؟ « فتكمن عظمة الشاعر - على ما يقول بورج - في اكتشافه أكثر مما تكون في إبداعه <sup>(٥٧)</sup> » .

(٤)

### الدراسة التاريخية الأدبية الجديدة

كان فاليري يحلم بتاريخ للأدب يُدرك « كتاريخ للعقل (الذهن) الذي ينتج أو يستهلك الأدب ، لا كتاريخ للمؤلفين ولحوادث مهنتهم أو مؤلفاتهم ، ويمكن ان يقام ذلك التاريخ دون ان يُلفَظ فيه اسم مؤلف » . ونحن نعلم مدى البصيرة الذي وجدته هذه الفكرة لدى بعض المؤلفين امثال بورج وبلانشو <sup>(٥٨)</sup> ، فكان تيسوديه <sup>(٥٩)</sup> قد أعجب سابقا ، من فرط المقارنات والانتقالات المتواصلة ، بإنشاء جمعية أدبية ينزع فيها التميز بين الأشخاص الى التلاشي . هذه النظرة الموحدة للميدان الأدبي شديدة المثالية طوباوية ، وهي لا تجذب دون سبب ، لأن الأدب ليس سلسلة من الأعمال المستقلة فحسب ، او المتأثرة بسلسلة من اللقاءات العرضية والمنعزلة : انه كل متناسق ، عالم متجانس تتلامس في داخله وتتداخل الأعمال الفنية بعضها في بعض ، وهو بدوره ايضا قطعة ( حُجرة ) مرتبطة بقطع ( حُجرات ) اخرى في الفضاء الذي يُعَدُّ أَوْسَع من « الثقافة » ، حيث تكون قيمته الذاتية وظيفة المجموع . وبهذه الصفة المزدوجة الداخلية والخارجية ، يتعلق الأدب بدراسة البنية .

وكلُّ منا يعرف ان اكتساب لغة ، عند الطفل ، لا يتم بمجرد توسع

مدلول المفردات ، بل بسلسلة من الانقسامات الداخلية ، دون تعديل التأثير الشامل : ففي كل مرحلة ، تمثل بعض الكلمات التي يتصرف بها لُغَتَه كلها ، وهي تساعد على تسمية الأشياء كلها ، بدقة متنامية ، ودون نقصان . والأمر هو هو بالنسبة لأمريء لم يقرأ الا كتابا واحدا ، فهذا الكتاب يمثل كل « أدبه » ، بالمعنى الأول للكلمة ، وعندما يقرأ كتابين ، فإنها يتقاسمان ميدانه الأدبي كله ، دون اي فراغ بينهما ، وهكذا دَوَالِيْكَ ؛ وبالضبط يمكن لثقافة ان تَعْتَنِيْ لأنه ليس لها فراغ تسده ؛ انها تتعمق وتنوع لأنه ليس عليها ان تتسع وتمتد .

ومن زاوية ما ، يمكن ان نعتبر إن « أدب » الإنسانية جمعاء ( اي الطريقة التي تتنظم فيها الأعمال المكتوبة في ذهن البشر ) يتكوّن وفق نَسَقٍ مماثل - مع التحفظ من التبسيط المفرط الذي نفرضه هنا - :

« فالنتاج » الأدبي ، بالمعنى السوسوري ، كلام ، وسلسلة من الأفعال الفردية المستقلة جزئيا وغير المتوقعة ؛ بيد ان « استهلاك » المجتمع للأدب لُغَةٌ اي عبارة عن مجموع تنزُع عناصره ، مهما كان عددها ومهما كانت طبيعتها ، الى التناسق في نظام متماسك . ويقول ريمون كِنُو (٦١) ، على نحو لذيذ ومضحك ، ان كل عمل ادبي اما ان يكون إليادة ، وإما ان يكون اوديسة . ولم يكن هذا التفرع الثنائي تعبيرا مجازيا على نحو دائم ، فما زلنا نجد عند افلاطون ( ت ٣٤٧ ق م ) صدى « أدب » يقتصر على هاتين القصيدتين تقريبا ، وهو لم يكن يعدّ نفسه غير كامل . ولا يعرف يون ولا يرغب في معرفة شيء آخر الا هوميروس (٦١) : ويقول : « يبدو لي ان ذلك كاف » لأن هو ميروس يتكلم على كل الأشياء كفاية ، واذا انبثق الشعر فعلا من المعرفة تكون مقدرة الراوي المنشد موسوعية ( ويعترض افلاطون على هذه النقطة اي كون الشعر منبثقا من المعرفة لا على شمولية الأثر الفني ) . ومنذ ذلك الوقت ، انقسم الأدب وتجزأ اكثر من ان يمتد ويتسع ، ومكثنا قرونا نرى في العمل

الهوميّري بداءة كل ادب ومصدره . وليست هذه الأسطورة عارية من الحقيقة ، فلم يكن مُشعل حريقه الاسكندرية مخطئاً تماماً ، من وجهة نظره ، بجعل القرآن وحده موازناً للمكتبة كلّها<sup>(٦٢)</sup> : ان مكتبة حضارة سواء احتوت على كتاب او كتابين او آلاف ، تظل ابداً كاملةً ، لأنها في ذهن البشر ، تتجسم وتتنظم فيها دائماً .

وكان للبلاغة التقليدية احساس جاد بهذا النظام الذي كانت تشكله في نظرية الأنواع . فكانت هناك الملحمة والمأساة ، والملهاة ، الخ . وكانت كل هذه الأنواع تتقاسم الميدان الأدبي بكامله . وكان ينقص هذه النظرية البعد الزمني والفكرة بأن نظاماً يمكن ان يتطور . وكان بوالو ( Boileau )<sup>(٦٣)</sup> يرى بأم عينيه موت الملحمة وولادة الرواية دون ان يستطيع ادماج هذه التعديلات في فنه الشعري . لقد اكتشف القرن التاسع عشر تاريخ الأدب ، غير انه نسي تماسك المجموع : يمحي التاريخ الفردي للأثار والمؤلفين قائمة الأنواع . وقد جرّب برونتيير<sup>(٦٤)</sup> وحده اجمال ذلك وتركيبه ، بيد اننا نعرف ان هذا التراوح بين بوالو وداروين [ ١٨٠٩ - ١٨٨٢ ] لم يكن مُوفّقاً جداً : فتطور الأنواع ، حسب برونتيير ، يعود الى العضوانية<sup>(٦٥)</sup> البحتة ، فيلد كل نوع وينمو ويموت كصنف منعزل دون ان يهتم بمجاوره .

وتقوم الفكرة البنيوية ، هنا . على متابعة الأدب في نموه الإجمالي ، بإجراء مقاطع تزامنية على مراحل شتى ، وبمقارنة القوائم فيما بينها ويظهر التطور الأدبي حينئذ بكل غناه ، حريصاً على دوام النظام مع تعديل مستمر . وقد فتح الشكلاونيون الباب هنا ايضاً بمنحهم ظواهر الحيويّة البنيويّة اهميةً عظمى ، وبإبرازهم مفهوم تحوّل الوظيفة<sup>(٦٦)</sup> . ولنلاحظ ان حضور او غياب شكل او غرض ادبي ، كل على انفراد ، في هذه النقطة او تلك من النمو التعاقبي التاريخي لا يعني شيئاً ما دامت الدراسة المتواقة ( Synchronique ) لم تُبرِز وظيفة هذا العنصر في التنسيق . ويمكن لعنصر ان يبقى ويثبت مع تحويل



وظيفته ، او على النقيض يمكن ان يختفي مع ترك وظيفته لعنصر آخر . ويذكر «ب.توماشفسكي» في تتبعه سير الشكلائية عن هذه النقطة « ان آلية التطور الأدبي تتضح بهذا الشكل شيئا فشيئا : فهي لا تظهر كأشكال متتابعة محل بعضها محل بعض ، بل كتغير دائم لوظيفة الأساليب والطرائق الأدبية ، الجمالية . ويأخذ كل عمل في اتجاهه بالنسبة للوسط الأدبي ، وكل عنصر بالنسبة للعمل الفني بكامله . وتتغير وظيفة عنصر كان له قيمة محددة في عصر ما تغيرا تاما في عصر آخر . لقد اوضحت الأشكال المضحكة ، التي كانت تُعد في عصر الاتباعية مصادر للهزل ، احدى مصادر المأساة في عصر الرومانطيقية ( الرومانسية ) . وتبدو حياة عناصر العمل الأدبي الحقّة في تحوّل الوظيفة الدائب<sup>(٦٧)</sup> . » وقد درس شلوفسكي وتينيانوف بخاصة هذه التحوّلات الوظيفية ، في الأدب الروسي ، التي تنقل مثلا شكلا بعينه ذا مقام ثانوي الى مقام « شكل اصولي » ، والتي تتولّى النقل الدائم بين الأدب الشعبي والأدب الرسمي ، وبين الأكاديمي والطيبي ، وبين الشعر والنثر ، الخ . وما كان يُؤثّر شكلفسكي<sup>(٦٨)</sup> قوله ان الميراث ينتقل عادة من العم الى ابن الأخ ، وان التطور يقدر الفرع الثاني والأصغر . وهكذا ادخل بوشكين في الشعر الفخم وقّع ابيات مختارات القرن التاسع عشر ، كما اقتبس نكراسوف<sup>(٦٩)</sup> من الصحافة ومن المسرحية الهزلية الخفيفة ، واقتبس بلوك<sup>(٧٠)</sup> من الأغنية العجرية ، ودوستوفسكي<sup>(٧١)</sup> من القصة البوليسية .

## اختلاف وجهة نظرنا للكتاب وفق المدرسة الأدبية والعصر

يصبح التاريخ الأدبي المفهوم كذلك تاريخ نظام : فما له مغزى هوغو الوظائف لا تطور العناصر ، وتسبق معرفة العلاقات التزامية معرفة العمليات<sup>(٧٢)</sup> . ومن جهة اخرى ، فإن قائمة أدبية لعصر ، كما يُنبّه جاكسون الى ذلك ، لا تصف حاضر الإبداع فقط ، بل حاضر الثقافة ايضاً ، ومن ثم

وجهاً معيناً من الماضي ، « اي لا تصف الإنتاج الأدبي لعصر مُعْطًى ، بل ايضاً جزءاً من العُرف الأدبي الذي بقي حياً او بعث في العصر الذي نحن بصدده . . فالانتقاء الذي يقوم به تيار جديد من بين التيارات التقليدية ، وإعادة التأويل الذي يزودنا به التيار الجديد عن هذا الانتقاء ، ذانكم مسألتان اساسيتان بالنسبة للدراسات الأدبية التزامنية المتواقئة<sup>(٧٣)</sup> ، وبالتالي بالنسبة للتاريخ البنيوي للأدب ، الذي ليس الا استشرافاً تعاقبياً تاريخياً للقوائم التزامنية المتتابعة هذه : ان لومبروس وفيرجيل<sup>(٧٤)</sup> ، لا لدانتي او شكسبير ، مكانهما في قائمة [ كتاب ] المدرسة الاتباعية الفرنسية . وفي منظر ادبنا الحالي كان لاكتشاف الباروكية [ اسلوب فني ساد في القرن السابع عشر وتُميز بالزخارف والحرية في الشكل ] أو لابتكارها أهمية أكبر من أهمية المورث الابتداعي ( الرومانطقي - الرومانسي ) ، وليس موروث شكسبيرنا [ ت ١٦١٦ ] بموروث فولتير [ ت ١٧٧٨ ] ولا بموروث هوغو : ففكتور هوغو [ ت ١٨٨٥ ] معاصر لبرتولد برشت Brecht [ ت ١٩٥٦ ] ولكلوديل [ ت ١٩٥٥ ] ان سرفانتس [ ت ١٦١٦ ] معاصر لكافكا [ ت ١٩٦٤ ] . ويَبرُزُ عَصْرُ ما بمقدار ما يَقرأ وما يَكُتُب ، ويتَحَدَّدُ جانباً « أدبه » بالتبادل : اذا أُتيح لي أن أقرأ آية صفحة اليوم - هذه مثلاً - كما سيقروها آخرون في العام ( ٢٠٠٠ ) ، فإنني سأعرف ادب عام ( ٢٠٠٠ )<sup>(٧٥)</sup> . » .

وينبغي ان يضاف الى تاريخ التقسيمات الداخلية للميدان الادبي ، الذي يتمتع برناجه بغنى كبير ( ولننظر مجرد نظرة مبسطة الى ما يمكن ان يكون عليه تاريخ التقابل العالمي بين النثر والشعر : تقابل أساسي ، أولي ، دائم وثابت في وظيفته ، متجدد بلا انقطاع في وسائله ) ، ينبغي ان ينضاف تاريخ التقسيم ، الأشمل ، بين الادب وبين كل ما عداه ، ولن يعود ذلك تاريخ الادب ، بل تاريخ الروابط بين الادب ومجمل الحياة الاجتماعية : اي تاريخ الوظيفة الأدبية : وقد ألح الشكلاونيون الروس على السمة التفاضلية للواقع الأدبي ، فالأدبية ( وضعية النص الأدبي ) وظيفة لِّلْأَدَبِيَّة . ولا يمكن ان يُعطى اي

تَحْدِيدِ راسخٍ لها ؛ فالشيء الوحيد الذي هو الإحساس بالحد . يعرف كلُّ منا ان ولادة السينما عدلت مركز الأدب : وذلك بأخذ بعض وظائفه ، وبإعارته ايضاً بَعْضَ وسائلها الذاتية . وان هذا التحويل لا يمثل الا البداية . كيف سيحيا الأدب مع تطور وسائل الإعلام الأخرى ؟ اننا لم نعد نظن ، كما كان يظن الآخرون بدءاً من ارسطو [ ت ٣٢٢ ق م ] وحتى لا هارب [ الشاعر والناقد الفرنسي المعروف للقواعد بعد الثورة الفرنسية ، ت ١٨٠٣ ] ، ان الفن تقليد للطبيعة ، واذا كان الاتباعيون يبحثون عن التشابه الجميل قبل كل شيء ، فإننا نبحت ، على النقيض ، عن الأصالة الجذرية والإبداع المطلق ، الا يُغَيَّرُ الأدب معناه في اليوم الذي لا يعود فيه الكِتَابُ المركبةُ الرئيسةُ في نقل المعرفة ؟ وببساطة فلربما نعيش الأيام الأخيرة للكِتَابِ . وينبغي ان تحفزنا هذه المغامرة الجارية على ان نكون اكثر انتباهاً للوقائع الماضية : فلا نستطيع ان نتكلم بلا نهاية على الأدب كما لو أنَّ وجوده مُسَلَّمٌ به ، وكما لو ان صلته بالعالم وبالبشر لم تَبَدِّلَ البتة . فينقصنا ، مثلاً ، تاريخُ المطالعة . وكذا تاريخُ عقلي ، واجتماعي ، وحتى تاريخ فيزيائي : واذا صدقنا أوغسطينوس<sup>(٧٦)</sup> ، فإن معلمه ( القديس ) امبروسئوس<sup>(٧٧)</sup> قد يكون أول رجل من العصور القديمة يقرأ بعينه ، دون ان ينطق النص بصوت عالٍ . وقد تَكُونُ التاريخ الحقيقي من هذه الأوقات الصامتة العظيمة . وقد تكون قيمة المنهج في قدرته على ايجاد سؤال تحت كل صمت .

## ثبت المراجع

لقد افدنا في ترجمة البحث من المعاجم العربية - الأجنبية كالمنهل والمورد والسبيل ( للدكتور دانيال ريغ ، باريس ، مكتبة لاروس ، ١٩٨٣ ) ومعجم اللسانية ( فرنسي - عربي ) للدكتور بسام بركة ، طرابلس ، منشورات جَرُوس ، ١٩٨٥ ) كما افدنا في كتابة التعليقات والحواشي من بعض الكتب المذكورة في الحواشي ، وأخرى لم نذكرها وهي الآتية :

- المسدي ، عبد السلام ، الأسلوبية والأسلوب - نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، ليبيا - تونس ، مطبعة الاتحاد العام التونسي للشغل - الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٧ ، ٢١١ ص .

— DUBOIS, Jean et alil, Dictionnaire de Linguistique, Paris, Larousse, 1974.

— ROBERT, Paul, Dictionnaire universel des noms Propres, 4 vol., Paris, Société du nouveau litteré, 1974.

## الهوامش

- (١) لقد استقيننا ترجمتنا من الكتاب المذكور ، طبعة باريس ، سوي ، ١٩٧٩ ، الصفحات ١٤٥ - ١٧٠ .
- (٢) باحث فرنسي في السلالات البشرية ( ولد في بروكسل عام ١٩٠٨ ) ودُرّس في سان باولو والولايات المتحدة ثم في الكلية الفرنسية . اراد تجديد منهج دراسة الأعراق والسلالات البشرية بالاستفادة من الأسس الحديثة والبحوث الفيزيائية والرياضية ذات العلاقة بالتليغ ( م ) .
- (٣) بتعبير آخر ، تعيد اللغة هو ، مثلا ، لغة قواعدية يستخدمها اللساني ليصف سير اللغة ونظمها ( م ) .
- (٤) في الأصل عبارة عن دير للراهبات في وادي شيفروز . وهو عنوان كتاب الفه سانت بون ( ١٨٤٠ - ١٨٥٩ ) ليشيت تأثير حركة فكرية على كتّاب مشهورين اتباعيين امثال راسين وباسكال .
- (٥) ر . بارت ولد سنة ١٩١٥ ناقد وباحث في علم العلامات . فوجيء بالنقد الجامعي الكلاسيكي وتأثر بالماركسية والوجودية وحاول ايجاد نقد حديث فألف كتابه « الدرجة صفر في الكتابة » وهو عبارة عن آراء في اللغة الأدبية وفي شرائطها التاريخية ، اهتم فيه بالدراسة النصية قبل كل شيء . ثم اهتم بدراسة العلامات ( الإشارات ) ومن كتبه في هذا الباب — Elément de sémiologi
- (٦) فرانتس بواص : باحث امريكي في علم الأعراق والسلالات البشرية من اصل الماني ( ١٨٥٨ - ١٩٤٢ ) ، له دراسات في مجتمع هنود امريكا والأثر الفيزيائي والثقافي في تنوع الأعراق البشرية ( م ) .
- (٧) ليس موضوع الدراسة الأدبية الأدب بكامله ، ولكن ادبيته اي ما يجعله على انه من النتاج الأدبي . وكانت هذه الجملة التي كتبها جاكسون عام ١٩٢٢ احدى شعارات الشكلانية الروسية .

( ٨ ) يتألف جهاز التخاطب من المرسل ( المخاطب ) والمرسل اليه ( المخاطب ) والرسالة ( الخطاب ) وتقوم على سنن ( رمز اتصال ) يشترك فيه طرفا الجهاز ، ولا ينتقل الخطاب الا بواسطة مادية تسمى القناة ( م ) .

( ٩ ) « يطرح التحليل الشكلي في الأسطورة كما في اللسانيات ، السؤال مباشرة : المعنى » .

( ١٠ ) ليستقرىء القارئ لمحة عن جاكسون والمدرسة الشكلانية يمكنه ان ينظر في مقدمتنا وترجئنا لمقال له بعنوان : الصفة المسيطرة في الشعر ، مجلة الآداب الأجنبية ، دمشق ، الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب ، العدد ٣٠ - ٣١ ، نيسان (ابريل) ١٩٨٢ ، ص ٤١ وما بعدها ؛ ويمكن ان ينظر مقال السيد عبد الفتاح المصري ، رومان جاكسون العالم اللساني ، مجلة الموقف الادبي ، دمشق ، العدد ١٢٢ ، حزيران (يونيو) ١٩٨٢ ، ص ٣٠ وما بعدها .

( ١١ ) أرتور رامبو ( ١٨٥٤ - ١٨٩١ ) شاعر فرنسي غني عن التعريف . يعد رائد الشعر الرمزي قبل ظهوره على انه حركة شعرية واضحة المعالم ، ويمثل اثره الفني نقلة كبيرة في تطور الشعر الحديث ( م ) .

( ١٢ ) اوتو جيسرسن ( ١٨٦٠ - ١٩٤٣ ) لغوي دانمركي ، كان يهتم بأصول تدريس اللغات وبالنظرية اللسانية ( نقد مفهوم القانون الصوتي المطلق ) . له دراسات كثيرة عن قواعد اللغة الانكليزية والصوتيات . يعد رائد الألسنية الحديثة ( م ) .

( ١٣ ) نجد عرضا شاملا لهؤلاء النقاد عند : Paul Delbouille, Poésie et Sonorités, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

( ١٤ ) رينيه إتيامبل ( ولد عام ١٩٠٩ ) كاتب وقاص وناقد فرنسي . وقد ألف كتابه اسطورة رامبو عام ١٩٢٠ ( م ) .

( ١٥ ) « عزيت الجرسات كلها الى كل من هذه المصوتات مرة على الأقل » .

( ١٦ ) كورت غولد شتاين ( ١٨٧٨ - ١٩٦٥ ) طبيب الأمراض العصبية النفسية ، امريكي الجنسية الماني الأصل . وقام ببعض البحوث اللغوية عن الحسنة في اللسان ( م ) .

( ١٧ ) في القواعد التوليدية تتضمن كل جملة بُنيّتين : الأولى تسمى بالبنية الظاهرية السطحية structure de surface ، وهي التنظيم التركيبي للجملة كما هي ؛ والثانية تسمى البنية الضمنية الأكثر تجريدا ( م ) .

(18) Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, 1963, P.233.

( ١٩ ) بوريس ليونيدوفيتش باسترناك ( ١٨٩٠ - ١٩٦٠ ) شاعر وقاص روسي . يعكس شعره المدرسة المستقبلية ثم الخيالية من خلال رؤاه التحليلية للأشياء . له عدة دواوين ، ومن رواياته المشهورة الدكتور جيفاكو ( م ) .



( ٢٠ ) ( إكسندر بوشكين ( ١٧٩٩ - ١٨٣٧ ) شاعر وقاص ومسرحي روسي . كثير الإنتاج ، عبر شعره عن الروح الروسية ، ويتميز أسلوبه بالبساطة والكمال . وقد تأثر ببعض الشعراء الفرنسيين ( م ) .

(21) Essai de linguistique général, P.244.

( ٢٢ ) جيرارد مانلي هوبكنز ( ١٨٤٤ - ١٨٩٩ ) شاعر انكليزي ، من الذين اثروا في شعر لغته بعد عام ١٩٢٠ وكان يرغب في ان يكون الشعر انسجاما موسيقيا ، وكانت قصائده تمتاز بالإيجاز ( م ) .

(23) Essais de linguistique, P.238.

( ٢٤ ) إسطفان مالارميه ( ١٨٤٢ - ١٨٩٨ ) شاعر فرنسي ، يعد زعيم المدرسة الرمزية ، ولم يكن يرسم الأشياء في شعره بل اثراها ، واصبحت اللغة هي الأداة الأهم في شعره ( م ) .

( ٢٥ ) فرديناند دو سوسور ( ١٨٥٧ - ١٩١٣ ) باحث لغوي فرنسي سويسري ، وكان لكتابه ( دروس في اللسانيات العامة ) كبير الأثر في الدراسات اللسانية وعلم العلامات في أوروبا وبلدان أخرى من العالم . وقد ترجم الكتاب على ما احسب مؤخرا الى العربية .

(26) Claude Bremond, « Le message narratif », *Communication*, 4 (1964).

( ٢٧ ) البلاغة او علم البيان هي دراسة المعاني الحقيقية للخطاب وميزاته وبنية التحتية . وعلم البلاغة بدراسة العناصر الأساسية للخطاب وهي الأفكار وتنسيق اجزاء النص واختيار الكلمات وتنظيمها . والعنصر الرئيسي فيها هو دراسة الصورة والمجازات ( م ) .

( ٢٨ ) فرانسيس بونج ( ١٨٩٩ ) شاعر فرنسي ، عدّه سارتر شاعر الوجودية ، وهو رائد الرواية الجديدة القائمة على الوصف الموضوعي واللغة والفكر ( وصاحب الأفكار الفلسفية المادية للغة ( م ) .

( ٢٩ ) ليو سبيتزر ( ١٨٨٧ - ١٩٦٠ ) من اصل نمساوي وباحث في الألسنيات وناقد ادبي ، من دراساته « الأسلوبية والنقد الأدبي » ( م ) .

( ٣٠ ) ارنست كاسيريه ( ١٨٨٤ - ١٩٤٥ ) فيلسوف الماني ، علم في جامعة يال بالولايات المتحدة . كان يطمح الى ادماج العلوم الرياضية والطبيعية بالعلوم الإنسانية في نظام كلي . من كتبه ( اللغة ١٩٢٣ ؛ الفكر الأسطوري ١٩٢٥ ) . يعد رائد البنيوية .

ولمزيد من المعلومات عن البنيوية في اطارها اللساني ، ما فوق اللساني انظر : الدكتور مازن الوعر ، علم اللسان من البنيوية الى الذهنية ، مجلة المعرفة ، دمشق ، ع ٢٢٠ ، حزيران ( يونيو ) ١٩٨٠ ، ص ٥ وما بعدها ( م ) .

( ٣١ ) مارسيل بروست ( ١٨٧٠ - ١٩٢٢ ) : روائي فرنسي ، بدأ بقرض الشعر في اوائل كتاباته الأدبية نحو ديوانه ( الملهذات والأيام Les Plaisirs et les Jours تقديم اناتول فرانس ) . تعرض لبعض

النكبات الصحية والعائلية . وتعد روايته « في البحث عن الزمن الضائع À la recherche du temps Perdu » من أهم رواياته النفسية التجديدية في الأدب المعاصر ، والمعبرة عن خبايا اللواعي (م) .

( ٣٢ ) توماس س اليوت ( ١٨٨٨ - ١٩٦٥ ) شاعر وناقد انكليزي من اصل امريكي من اهم زعماء الشعر الحر . وكان لقصيدته ( الأرض اليباب The Waste Land ( ١٩٢٢ ) ، ذبوع كبير ، وقد ترجمت اعماله الشعرية والنقدية الى لغات عديدة (م) .

( ٣٣ ) ومع ذلك يمكن ان نجد ، بشكل ما ، حالة منهجية بنيوية محضة عند كتاب لا يتسبون الى هذه « الفلسفة » . وهذا شأن دوميزيل Dumézil الذي يجعل تحليل الوظائف في خدمة بحث تاريخي من الناحية النموذجية ، وهذه الوظائف التي توحد عناصر الأسطورة الهندو اوروبية ، وينظر اليها على انها اشد تعبيراً من هذه العناصر نفسها . وهذا شأن مورون ايضا ، ولا يفتبر عنده النقد النفسي مواضيع منعزلة بل شبكاً تتنوع مصطلحاتها دون ان تعدل بناها . ولا دراسة الإنسان حتما دراسة التكونات والتفرعات : اذ يكمن البرنامج الأدبي للبنوية في كون دراسة الانساق [ الأنظمة ] تسبق دراسة التكونات والتفرعات وتقودها وتستوصي عليها .

( 34 ) « Les études style et les différnts Pays », Langue et Littérature, Paris, Les Belles Lettres, 1961

( ٣٥ ) « يربح علم اللسان البنيوي شأنه في ذلك شأن الميكانيك الكمّي ( ذي الطاقة الصغرى ) من الحتمية ذات العلاقة بالوحدة الدلالية الصغرى ما يخسرانه من الحتمية الزمانية » .

( 36 ) Jean Rousset, Forme et signification, P.XII

( 37 ) Les lettres nouvelles 24, Juin 1959.

( ٣٨ ) بول ريكور فيلسوف فرنسي (ولد عام ١٩١٣) . تأثر بالوجودية ، ويعد مفكراً مسيحياً ، حاول توضيح بعض الأساطير ما قبل التوراتية والتوراتية ، وقد بحث فيها وراء اللغة المعقنة لفهم شرائط الخطاب الرمزي وسماه ، منشأ الفلسفة التفسيرية المنهجية مجددةً بالتحليل النفسي (م) .

( ٣٩ ) فيلهلم ديلتاي ( ١٨٣٣ - ١٩١١ ) فيلسوف الماني . اقترح فصل العلوم الإنسانية عن الميتافيزيقا ، ولكن دون قبول الوضعية العلمية (م) .

( ٤٠ ) تعطى اللغويات السوسورية اسم ( الإحساس اللساني ) لعاطفة المتكلم الداخلية وللقواعد والمعايير اللسانية : انه القدرة اللسانية ، قريب من حدس المتكلم (م) .

( ٤١ ) فانتوماس : اول قصة بوليسية سلسلة طويلة ، تأليف بيير سوفيستر ومارسيل آلان عام ١٩١١ . والشخصية الأولى في المسلسل ، وهو فانتوماس ، مجرم شيطاني ، قادر على فعل أشياء كثيرة .

( ٤٢ ) بارب بلو هو الشخصية الأولى لقصة تحمل ذات العنوان ، تأليف شارل برؤ الفت عام ١٦٩٧ . وذو

اللحية الزرقاء كان يستغل النساء ويقتل زيجاته ، وقد كاد يقتل زوجته السابعة بسبب فضولها واكتشافها ما فعله بالزوجات الست الأخرى (م) .

( ٤٣ ) سوان : احدى الشخصيات الرئيسية في رواية بروس المشهورة ( في البحث عن الزمن الضائع ) .  
( ٤٤ ) بير كورني ( ١٦٠٦ - ١٦٨٤ ) شاعر مسرحي فرنسي ، من اهم اعماله المسرحية ( سيد هوارس ) ، ويعد من اوائل الشعراء والكتاب في عصره (م) .

(45) Claude — Lévi — Stravss, *ibid* ., P.633.

( ٤٦ ) نسبة الى ميلانيزية وهي الجزر السود الواقعة في المحيط الهادىء شمالي شرقي أستراليا ( م ) .

( ٤٧ ) موريس مرلو - بونتي ( ١٩٠٨ - ١٩٦١ ) فيلسوف فرنسي . تعبر اعماله عن مجهوده المتصل في محاولة فهم التجربة الإنسانية . وهو يرى ان علم الظاهرات قاعدة الفلسفة الوجودية التي يكون الموضوع الأساسي فيها التجربة المعاشة . من مؤلفاته (Signes) طبع لأول مرة في باريس عام ١٩٦٠

(48) Sigg nes P.151.

( ٤٩ ) ينوه ليفي سترواس بعلاقة من النوع ذاته بين التاريخ وعلم اصول السلالات البشرية : « لا تظهر البنى الا بالمراقبة الممارسة من الخارج . وعلى النقيض ، لا يمكن ابدا للمراقبة ادراك العمليات التي لا تكون مواضيع تحليلية ، بل يمكنها ادراك الطريقة الخاصة التي تعايش فيها الذات الزمنية . . ويمكن للمؤرخ ان يعمل احيانا كباحث في السلالات البشرية ، ويمكن للباحث في السلالات البشرية ان يعمل كمؤرخ ، بيد ان المناهج تكاملية ، بالمعنى الذي يمنحه الفيزيائيون لهذا المصطلح ؛ اي لا نستطيع معا وفي الوقت ذاته تحديد مرحلة ( A ) ومرحلة ( B ) بدقة ( فليس ذلك ممكنا الا من الخارج وبمصطلحات بنوية ) ، ولا نستطيع ان نستعيد تجربيا الانتقال من الأولى الى الثانية ( علما ان ذلك قد يكون الأسلوب الوحيد الواضح والعقلاني لفهمه ) ، وحتى علوم الإنسان لها علاقاتها التشككية » انظر ( « حدود مفهوم البنية في علم السلالات البشرية » في كتاب : Sens et Usage du Mot Structure Mouton, 1962, PP.44 — 45. ) .

( ٥٠ ) ليست الدلالة حتما معنى جديدا : انها رابطة جديدة بين الشكل والمضمون ، واذا كان الأدب فنّ الدلالات ، فإنه يتجدد ، والنقد معه ، اما من ناحية المضمون ، وإما من ناحية الشكل ، وذلك بتعديل هذه الرابطة . وهكذا فقد يلقي النقد المعاصر في المواضيع والأساليب ما قد لقيه النقد التقليدي سابقا في الأفكار والعواطف ، اننا نتذكر معنى قديما مرتبطا بشكل جديد ، وهذا التسرب يُغيّر وجهَ العمل الفني كله .

( ٥١ ) نسبة الى هنري ستندال ( ١٧٨٣ - ١٨٤٢ ) وهو كاتب فرنسي قضى فترة من حياته في ايطالية . واتسمت رواياته بالواقعية النفسية والاسلوب المركز ، مع نقد دائم للنظام الاجتماعي السائد (م) .

( ٥٢ ) يولجا كتاب جلبرت دوران الرائع جدا الى هذا الاعتبار - انظر Gilbert Durand, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme* . Corti, 1961.

(53) «les études de style et les différents Pays » ' Langage et Littérature , Paris, Les Belles Lettres, 1961,P.27.

( ٥٤ ) جان فرانسوا دولا هارب ( ١٧٣٩ - ١٨٠٣ ) شاعر مسرحي وناقد فرنسي . لقد ضاعت اكثر مآسيه المسرحية . وقد لاقت دروسه في الأدب القديم والحديث شهرة كبيرة . بيد انه كان من المناصرين للقواعد التقليدية للمسرح ( م ) .

( ٥٥ ) غاستون بشلار ( ١٨٤٨ - ١٩٦٢ ) فيلسوف فرنسي .

(56) Valéry , OE UVRES,II, P.560.

(57) Labyrinthes, P.119.

( ٥٨ ) موريس بلانشو ( ولد عام ١٩٠٧ ) روائي وباحث فرنسي . تعكس اعماله رغبته في تجديد الرواية ، من خلال الحديث عن تجربة محدودة هي الموت ( م ) .

( ٥٩ ) ألير تيبوديه ( ١٨٧٤ - ١٩٧٦ ) ناقد أدبي فرنسي . كانت لمقالاته المجموعة بعد وفاته ( ملاحظات في الرواية ١٩٣٨ - في الأدب ١٩٤١ والنقد ١٩٣٩ ) اهمية كبيرة في التفكير النقدي ما بين الحربين ( م ) .

( ٦٠ ) كينو ( ١٩٠٣ - ١٩٧٦ ) كاتب فرنسي . ساهم في الثورة السريالية ، واهتم بالتحليل النفسي . وهو من مناصري تجديد اللغة الفرنسية بفضل الكلام العامي ( م ) .

( ٦١ ) هوميروس ( عاش في القرن التاسع قبل الميلاد ) شاعر الأساطير اليونانية ، وهو صاحب الإلياذة والأوديسة ( م ) .  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

( ٦٢ ) يمكن ان نفهم ما قاله الكاتب على انه نوع من التشبيه فقط ، لأنه من المعروف ان العرب شعلة الحضارة ولم يشعلوا حرائق للكتب ، ومن المعروف ان مكتبة الإسكندرية العامرة والتي كانت تضم ( ٥٠ ) ألف مجلد ، وحسب روايات اخرى ( ٧٠٠ ) ألف ، قد احرقها يوليس قيصر الذي اراد تجنب استيلاء العدو على الاسطول المصري في الميناء الكبير فأحرقه ( ٤٧ ق م ) وأدى ذلك الى احتراق المكتبة راجع : Encyclopaedia Universalis, 1968,I, 623 ( م ) .

( ٦٣ ) نيقولا بوالو ( ١٦٣٦ - ١٧١١ ) ، شاعر وكاتب فرنسي ، منحدر من اسرة بورجوازية ، له قصائد هجائية ومدحية تذكرنا في كثير مما عرضه من صور وطريقة حياة بالشعر العربي ، وكان يعطي اهمية كبيرة للشكل ( م ) .

( ٦٤ ) فردينان برونتير ( ١٨٤٩ - ١٩٠٦ ) ناقد ادبي فرنسي . وهو معروف فيما الفه عن نظرية تطور الأنواع الادبية . من مؤلفاته ( دراسات نقدية في تاريخ الأدب الفرنسي ١٨٩٢ ) ( م ) .

( ٦٥ ) العضوانية : نظرية قائلة بأن العمليات الحيوية تنشأ من نشاط اعضاء الكائن الحي كلها بوصفها نظاما

متكاملاً . راجع معجم المورد ، انكليزي - عربي ، بيروت دار العلم للملايين ، ١٩٧٥ ، ص ٦٣٧  
مادة — ( Organicism )

( ٦٦ ) لمزيد من المعلومات عن تغير الوظائف في المجال الادبي انظر ترجمتنا لبحث رومان جاكبسون « الصفة المسيطرة في الشعر » ، مجلة الآداب الأجنبية . العددان ٣٠ - ٣١ ، نيسان ( ابريل ) ١٩٨٢ ، ص ٤٥ وما بعدها .

( 67 ) Tomachevski, «La nouvelle d'histoire littéraire en Russie», *Révue des Etudes slaves*, 1928, PP. 238 — 293.

( ٦٨ ) عن اعمال الناقد والمؤرخ السوفيتي شكلوفسكي انظر الحاشية رقم ٦ ، ص ٥٢ من مقالنا المترجم « الصفة المسيطرة في الشعر » المذكور آنفا ( م ) .

( ٦٩ ) يقولو أليكسييفيتش نكراسوف ( ١٨٢١ - ١٨٧٧ ) صحفي وشاعر روسي : ترأس ادارة صحيفة ( المعاصر ) التي أنشأها بوشكين ، من عام ١٨٤٧ الى عام ١٨٦٦ . اشتهر بقصائده المعبرة عن بؤس الشعب . واحسن قصائده هي أغانيه الشعبية ، ولئن كان نكراسوف ناقدا وصحفيًا ممتازا فإن تورجنيف وصف قصائده بقوله : « ان الشعر لم يزر قط ابياته ! » ( م ) .

( ٧٠ ) ألكسندر ألكسندروفيتش بلوك ( ١٨٨٠ - ١٩٢١ ) : شاعر روسي منحدر من وسط مثقف . أثر الرمزية والرومانسية واضح في شعره . كما ان القلق المأساوي يغلف قصائده الواقعية المشائمة في كثير من الأحيان ( م ) .

( ٧١ ) فيودور ميخايلوفيتش دوستوفسكي ( ١٨٢١ - ١٨٨١ ) : روائي روسي . من مؤلفاته المترجمة الى العربية مثلاً : الأبله - الأخوة كرامازوف - الجريمة والعقاب ( م ) .

( ٧٢ ) نقول عن الفعل انه تام يدل على العملية عندما يعبر عن حَدَث قام به الفاعل ( نحو : احمد جري ، وقرأ زيد كتابا ) سواء كان الفعل متعديا او غير متعدٍ ، بالمناقضة مع الفعل الناقص وأفعال المقاربة ( م )

( ٧٣ ) التزامية اي التي تجري في وقت معين ، دور النظر الى ما قبله وما بعده ( م ) .

( ٧٤ ) فريجيل ( ٧١ - ١٩ ق م ) اعظم شعراء روما . من مؤلفاته « الإنياذة » .

( ٧٥ ) انظر Borges, *Enquêtes*, P. 224. وعن هذا التداخل المتبادل في « التقاليد » الأدبية راجع : T.S. Eliot, « Latradition littéraire et le talent individuel » *Essais Choisis*, Éd. du Seuil, PP.

28 — 29.

( ٧٦ ) يكتب اوغسطينوس باللاتينية ( Aurelius Augustinus ) ( ٣٥٤ - ٤٣٠ ) : اسقف أفريقي من آباء الكنيسة ، كان في البدء استاذًا للبلادة في قرطاجة وروما وميلانو ، ثم انضم الى المانوية ، وبعد ذلك آمن بالنصرانية بعد اكتشافه للفلسفة الأفلوطينية الحديثة متأثراً بأهم ( القديسة مونيكا )



وبالقديس أمبروسيوس في ميلانو ، وكان خطيبا واعظا وقاوم البدع المانوية . من مؤلفاته  
« الاعترافات » وهي سيرة حياته ، و « مدينة الله » ( م ) .  
Confessions, Livre VI, Cité Par Borges, Enquêtes, P.165. انظر :

( ٧٧ ) ينطق أمبروسيوس باللاتينية ( Aurlus Ambrosius ) ( ٣٤٠ ؟ - ٣٩٧ ) : من آباء الكنيسة ، رئيس  
اساقفة ميلانو . وكان من كبار موظفي الأمبراطورية الرومانية . عمّد القديس اوغسطينوس ، ومنع  
الامبراطور تيودوسيوس من دخول كنيسته بعد مذابح تسالوليكا .





# ميزانية مصر العثمانية

تأليف : أ. د. ستانفورد جي شو

ترجمة : د. عبدالله الفزالي

قسم اللغة العربية كلية الآداب - جامعة الكويت

١ - التعريف بالكتاب :

يعتبر النظام المالي والاداري للدولة العثمانية سر بقاءها ، والسبب الأول وراء السيطرة المحكمة للدولة العثمانية على مختلف الولايات العربية وغيرها .

وهذا الكتاب ، المؤلف باللغة الانجليزية ، يعد واحدا من أهم الكتب الوثائقية في دراسة النظام المالي والاداري للولايات العربية إبان الحكم العثماني . ولقد خصص المؤلف دراسته هذه لالقاء الضوء على التنظيم المالي والاداري لمصر العثمانية سنة ١٠٠٥ - ١٠٠٦ هـ / ١٥٩٦ - ١٥٩٧ م . ولقد استخدم المؤلف المنهج الوصفي في

دراسته هذه مستعينا بمجموعة وثائق تركية وسجلات مصر المالية للسنة المذكورة مركزا على سجلات ثلاث دوائر رئيسية هي :

- أ - دار المحفوظات ، الواقعة في قلعة مصر .
- ب - دار رئيس الوزراء ، الواقعة في مكتب الدفتردارية في استانبول
- ج - دار القصر الامبراطوري ، الواقعة في استانبول .

واحتوت هذه الدراسة ، البالغ عدد صفحاتها ٢١٦ صفحة ، على مقدمة وخمسة فصول موزعة على النحو التالي :

- أ - المقدمة ، ص : ١ - ١٤ .
- ب - أماكن سجلات الميزانيات ، ص : ١٥ - ١٧ .
- ج - ملخص لميزانية مصر العثمانية ١٥٩٦ - ١٥٩٧ م ، ص : ٢١ .
- د - النسخة الأصلية لميزانية مصر العثمانية ١٠٠٥ - ١٠٠٦ هـ ، ص : ٢٢ - ٨٣ .
- هـ - ترجمة لميزانية مصر العثمانية ١٥٩٦ - ١٥٩٧ م ، ص : ٨٤ - ٢٠٧ .

ثم ألحق المؤلف بدراسته فهرسا أبجديا للسنة المالية القبطية المستخدمة في مصر العثمانية مع التقويم الهجري الإسلامي والتقويم المسيحي للسنة ١٥٧٢ - ١٥٩٧ م ، ص ٢٠٨ ، ثم تلاها بفهارس عامة للدراسة ص : ٢٠٩ - ٢١٦ ، وختمها أخيرا بصور للميزانية .

ولأهمية المقدمة يرى ضرورة ترجمتها من اللغة الانجليزية الى اللغة العربية كنموذج مفيد من نماذج كيفية حساب الميزانيات التي تعكس النظام المالي والاداري لولاية مصر العثمانية والتي تعتبر نموذجا عاما لبقية الولايات العثمانية .

## ٢ - التعريف بالكاتب :

مؤلف هذا الكتاب هو الأستاذ الدكتور ستانفورد جي . شو ، Stanford J. Shaw أحد أشهر المتخصصين في دراسة التاريخ الاسلامي ، ولا سيما تاريخ الدولة العثمانية . ولقد حصل المؤلف على درجة الليسانس في التاريخ من جامعة ستانفورد في الولايات

المتحدة الأمريكية ، ثم حصل بعدها على درجة الماجستير في الدراسات الشرقية من جامعة برنستون الأمريكية ، ثم درس في جامعات لندن والقاهرة ثم استانبول ، عاد بعدها الى جامعة برنستون حيث حصل على درجة الدكتوراه في الدراسات الشرقية ، وذلك بعد الرسالة الوثائقية الضخمة التي قدمها بعنوان : The Financial and administrative Organization and Development of ottoman Egypt 1517-1798 ثم عمل بعد ذلك باحثا في جامعة هارفرد الأمريكية ، ثم استاذا مساعدا ، ثم استاذا للتركية .

### ٣ - منهج الترجمة :

تعتبر المقدمة ، البالغ عدد صفحاتها أربع عشرة صفحة ، هي المضمون الأساسي لهذه الدراسة ، وهي الثمرة ، أما بقية الدراسة فهي وثائق وسجلات لمختلف أشكال ميزانية مصر العثمانية للسنة المذكورة ، منها ما هو باللغة التركية ومنها ما هو مترجم الى اللغة الانجليزية ، لذلك تعتبر ترجمة هذه المقدمة ونقلها الى اللغة العربية هي ترجمة لمضمون هذه الدراسة الأساس ولثمرته .

ولم يعتمد الى ترجمة الكلمات كلمة كلمة ، أو الجمل جملة جملة ، بل عمد الى فهم المعنى العام للفقرة ثم ترجمتها الى اللغة العربية بأسلوب مبسط واضح ليسهل تقريب المعنى ، الذي أراده المؤلف ، للقاريء ، أما بقية الدراسة بالأرقام ومناذج الميزانية والسجلات والوثائق ذات الأرقام فليس هنا مجال ترجمتها ، اذ لا يعنينا - هنا - كثيرا أرقام الميزانية وحجم الصادرات والواردات بقدر ما يعنينا الأسلوب المتبع في جمع تلك الصادرات والواردات ، الذي انفردت في ايضاحه المقدمة ومن ثم يسهل فهم النظام المالي والاداري الذي كان سر بقاء الدولة العثمانية لتلك القرون العديدة .

لقد كان المرجع الرئيسي للسيادة في النظام العثماني يرد الى سيادة السلطان العثماني المطلقة في السيطرة على ممتلكات الدولة ، وعلى جميع مصادر الثروة ، وحق التصرف فيها كيفما شاء . وللسيطرة على ممتلكات الدولة فان السلطان قد استعان بطبقة من العبيد يدعون « الخالص » الذين كانت وظيفتهم الأساسية حماية السلطان والدود عن ملكه .

ولما كان لتلك الطبقة ذلك الشأن الكبير في حماية السلطان وبقاء ملكه فانها كانت تشكل الطبقة الحاكمة بالفعل ، كما كان لها دور كبير في التأثير على قرارات السلطان وسياسة الدولة .

ولقد كان اهتمام الدولة العثمانية ، الخاضعة تحت تأثير طبقة العبيد « الخالص » الذين سموا فيما بعد بـ « العثمانيين » قائما أساسا على الوظائف المتعلقة بالجهاز المالي . أما بقية وظائف الدولة التي ليس لها علاقة كبيرة بالأموار المالية فانها متروكة لرعايا الدولة العثمانية للقيام بها من خلال النظام المسمى بـ Millet . وهكذا فان الادارة المالية كانت أساس النظام العثماني وسر بقاءه ، وعليه فان اهمية دوائر الحكومة العثمانية وطبقة العبيد « الخالص » العثمانيين تعتمد اعتمادا مباشرا على مدى فاعليتهم في البناء المالي .

تعتبر الميزانية السنوية اهم وأقوى أشكال النظام المالي في الادارة العثمانية بالاضافة الى ميزانية الصيف التكميلية التي تشمل إيرادات ومصروفات خزينة استانبول ، مضافا اليها خزائن مختلف الولايات العثمانية ، كما أن دراسة الميزانية العامة للدولة العثمانية توضح بدقة دور كل الوحدات الادارية - الولايات - واسهامها في تكوين البنية المالية للدولة من جهة ، وتجعل نظام الأداء للولايات العثمانية واضحا من جهة أخرى . ولم تكن الميزانية النهائية مجرد حساب عمليات الإيرادات والمصروفات ومتابعة أعمال مختلف أقسام الادارة المالية بقدر ما كانت عملية فريدة من نوعها ، وذات علاقة مباشرة بالشكل التنظيمي لطبقة العبيد الخالص العثمانيين ومد علاقتها بالسلطان العثماني ، ولقد حددت أوجه الصرف لخزينة استانبول التي تختلف عن أوجه الصرف لخزائن الولايات العثمانية . غير أن أملاك الدولة العثمانية كانت تعامل معاملة خاصة ، كما أن إيراداتها لم تكن جزءا من ميزانية الدولة .

ان بعض املاك الدولة هذه حولت بصفة مؤقتة الى اقطاعات وأن ريعها كان ينفق على الخدمات العسكرية والادارية للسلطان ، وبذلك لم تدرج في ميزانية الدولة . غير ان البعض الآخر من املاك الدولة حول بصفة دائمة الى ممتلكات خاصة للسلطان وهي ايضا غير مدرجة في ميزانية الدولة ، أما الأملاك التي بقيت تحت سيطرة الدولة ،



وادرجت في ميزانيتها ، فقد استثمرت عن طريق الضرائب المدفوعة عنها بواسطة الوكلاء المفوضين الذين تولوا شئون استثمارها . وتشكل ضرائب هذه الأملاك بابا خاصا في الإيرادات تسمى اقطاعات ، وهذه الاقطاعات نوعان :

١ - الالتزام : وهي حقول زراعية تدفع عنها أموال للخزينة على أن يتولى تحصيل هذه الأموال مسئول يسمى الملتزم ، ووظيفته استثمار هذه الحقول وجمع إيراداتها وإرسالها الى الخزينة بعد أن يقتطع مستحقاته منها .

٢ - الأمانة : وهي العقارات التي يشرف عليها مسئول يسمى الأمين ، ووظيفته الاشراف على هذه العقارات واستثمارها وجمع إيراداتها وإرسالها الى الخزينة ، ويعطى الأمين راتبا من الخزينة .

إن ميزانية الدولة العثمانية تخضع لنظام معقد جدا ، كما أن الميزانية التكميلية لفصل الصيف معقدة أيضا ، وذلك لتداخل إيرادات ومصروفات خزينة استانبول وإيرادات ومصروفات خزائن كل ولاية على حدة . ثم يتبع ذلك عمليات حسابية معقدة لاستخلاص الميزانية العامة للدولة . ولقد قسمت ميزانية كل ولاية عثمانية الى ابواب ، يدير امورها اداريون متخصصون وظيفتهم حساب الإيرادات والمصروفات ، ثم تخصيص إيرادات معينة لصرفها على أبواب معينة حتى لا يكون حجم المصروفات اكبر من حجم الإيرادات . كما أن الإيرادات والمصروفات اليومية لكل ادارة خزينة كانت تسجل من اداريها انفسهم ، ومن قبل وكلاء تدقيق حسابات أيضا . كما كانت الحسابات اليومية تدمج على شكل تقارير اسبوعية ثم شهرية ثم نصف سنوية ، وذلك لتقديمها لسلطة ادارية عليا للتصديق عليها .

وذهب المؤلف إلى أن هناك نوعين من الميزانية التكميلية ، الأول : جمع الدخل حسب الطريقة سالفة الذكر ، التي تقوم أساسا على المحافظة على نسبة المصروفات والإيرادات دون احداث أي زيادة عن السنة السابقة ، والثاني : حساب ما سيكون عليه الحال في السنة أو السنوات اللاحقة ، وكان النوع الأول أساسيا لحساب الميزانية ، أما الثاني فكان مساعدا .

وهناك سبيلان لتقليل المصروفات ، الأول : عن طريق التحذير العام بأن لا يكون حجم المصروفات للسنة المالية يزيد عن حجم المصروفات للسنة السابقة ، والثاني : عن طريق أكثر فاعلية وهو تخصيص مصادر دخول معينة لصرفها على أبواب معينة ، كما تقدم .

إن الادارة العثمانية ، من حيث الميزانية ، كانت قائمة بأشكال متشابهة في جميع ولايات الامبراطورية العثمانية ، وتعتبر الميزانية التكميلية ، في ولاية مصر العثمانية ، انعكاسا للبناء الاداري الداخلي لمصر بشكل أكثر دقة من أي ولاية عثمانية أخرى .

ولقد قسمت الميزانية السنوية لمصر العثمانية الى ثلاثة أبواب رئيسية :

١ - الايرادات

٢ - المصروفات

٣ - المرحل إلى خزانة استانبول



الايرادات :

كانت أهم ايرادات ولاية مصر العثمانية ، في القرنين السادس عشر والسابع

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

عشر ، كما يلي :

أولا : أموال الخراج : وهي المبالغ المحصلة من الاقطاعات التي كانت تشمل الالتزام والأمانة ، وكان للملتزم حق تحصيل المبالغ من الحقول ، حيث كانت المحاصيل الزراعية تباع بالمزاد العلني ، على أن تستقطع المبالغ لا من سعر البيع ، بل كما لو بيع المحصول بثمانية أضعاف سعره الذي يبيع فيه . وسميت المبالغ الأساسية ، التي كان يجمعها الملتزم من أصحاب الآلات الزراعية ، أصحاب الحرف ، التجار ، الفلاحين ، في القرن السادس عشر ، الضرائب القديمة ، وبالإضافة الى ذلك كان هناك ما يسمى بالمضاف إلى الضريبة الثابتة وذلك عندما تزيد الضرائب في بعض اجزاء الولاية وهناك ما يسمى بالزيادة ايضا يدفعها بعض أصحاب الاقطاعات عندما يزيد انتاجهم . وأخيرا فهناك ما يسمى بالفائض ، وهي المبالغ التي جمعت زيادة عند تحصيل

الضرائب . وبعد ذلك ترسل جميع المبالغ الى الخزينة .

إن إيرادات الخراج كانت مقسمة إلى قسمين ، في ميزانية الدولة ، سواء كان مصدر تلك الإيرادات الريف أو المدينة . وكان أكبر مصدر لإيرادات الخراج الأموال المحصلة من رسوم الواردات ، ومن مدخول شرطة المدينة ، ونتيجة تطبيق اللوائح التجارية والاقتصادية . ومن الملاحظ أن هذه المبالغ كانت تدفع نقدا ، إلا البعض القليل منها كان يدفع على شكل سلع بما يعادل نفس المبالغ الواجب دفعها .

ثانيا : الضرائب الكبيرة ، وهذه الضرائب تدفع سنويا إلى الخزينة من قبل من يدعون بأرباب المناصب نظير الخدمات الرئيسية التي يحصلون عليها . وكانت هذه المبالغ تحصل لوالي مصر العثمانية بدلا من إرسالها إلى الخزينة . غير أنها في نهاية القرن السادس عشر كانت ترسل إلى الخزينة .

وهناك ما يسمى بالضرائب الصغيرة ، وهي ضريبة تحصل لصالح الوالي نفسه من موظفي الدولة .

ثالثا : الجزية : وهي مبالغ كانت تؤخذ من غير المسلمين ( أهل الذمة ) لتنفق على مصارف دينية وتقليدية كانفاقها رواتبا للمتقاعدین من أصحاب الوظائف الدينية ، ولقد قسم الذميون حسب دفع الجزية إلى ثلاثة أقسام :

١ - الطبقة العالية : ويقوم أفراد هذه الطبقة بدفع أربع قطع ذهب أو ما يعادلها من الفضة سنويا .

٢ - الطبقة الوسطى : ويدفع أفراد هذه الطبقة قطعتين ذهبيتين سنويا .

٣ - الطبقة الدنيا : ويدفع أفرادها قطعة ذهب واحدة سنويا .

رابعا : التفاوت : أحد أهم إيرادات الخزينة النقدية ، وتحصل هذه المبالغ نتيجة استقطاع « بارا » ( قطعة نقدية فضية استخدمت في مصر أثناء فترة الحكم المملوكي والعثماني ) واحدة من كل احدى واربعين « بارا » يحصلها صاحب الأجر . وقد تصل المبالغ المحصلة هذه إلى أكثر من عشر « بارا » إذا كان الدفع ذهبا أو فضة . كما يحصل ما

يعادل هذه المبالغ من محصول القمح أيضا .

خامسا : بيت المال : يحتوي بيت المال على مبالغ نتيجة صلاحية السلطان في حجز أو بيع ، لحسابه الخاص أو للخزينة ، ممتلكات عبيده ، أو ما ملكت يمينه الذين يموتون دون وريث يرثهم ، أو الذين تنفذ فيهم أحكام الاعداء المدنية .

## المصروفات :

ولقد وزعت المصروفات على أربعة أبواب رئيسية :

أولا : الرواتب ، الأجور ومعاشات التقاعد

ثانيا : مصروفات لأغراض خاصة بمصر

ثالثا : مصروفات لمكة والمدينة والحج .

رابعا : مصروفات لأغراض أخرى في الامبراطورية العثمانية .

## أولا : الرواتب والأجور ومعاشات التقاعد

١ - الرواتب : فلقد كانت الرواتب تؤخذ من الخزينة لتدفع لكبار رجال الولاية ،

كوالي مصر ، وإلى الخبسة ، وإلى اليمن ، أعضاء الديوان من البهوات وأعضاء

المجلس الحاكم المصري . وهؤلاء قسموا إلى قسمين رئيسيين حسب النظام

العثماني ، أما الأول فبرتبة وزير ، وأما الثاني فبرتبة كاشف ، غير أن راتب الوزير

يزيد كثيرا عن راتب الكاشف .

٢ - الأجور : والأجور تدفع إلى موظفي الدولة من الطبقة الأدنى من طبقة أصحاب

الرواتب المتقدم ذكرهم ، وأحيانا تدفع الأجور إلى رعايا الامبراطورية نظير عملهم

في جهة رسمية . وقد قسمت الأجور إلى نوعين حسب وظيفة الشخص ، فبما إذا

كان الشخص عاملا ( موظف ) أو غير عامل ( متقاعد ) .

أ - العاملون : وهؤلاء يقدمون خدمات عسكرية كبيرة نظير الأجور التي

يحصلون عليها ، وهم ثلاثة أنواع :

## جند المشاة - اتحاد المشاة والفرسان - الفرسان

\* أما جند المشاة فهم نوعان : الأول ، فرقة الانكشارية وهو المصطلح الأكثر استخداما في المجال الرسمي في الامبراطورية العثمانية ، غير انه في ولاية مصر العثمانية يستخدم المصطلح « المستحفظين » ، أي الحرس . فقد كانوا حرس المدينة ( القاهرة ) وحرس القلعة ، ويشكلون أهم عناصر الجيش العثماني في مصر . والثاني من جند المشاة هم فرقة المشاة ، وكانت هذه الفرقة بمستوى فرقة الانكشارية أيام السلطان سليم الأول ، غير أنها بعد غزوات السلطان سليم أصبحت فرقة ثانوية ، وكانت وظيفتها الأساسية حماية قلعة مصر وضواحيها ، كما كانت تقوم بوظيفة مراقبة السفن المارة في النيل والمتجهة الى الاسكندرية ودمياط والسودان .

\* أما اتحاد المشاة والفرسان فيتكون من فرقتين : الأولى ، المتفرقة ، وهي فرقة تتكون من مشاة وفرسان تكونت ، سنة 1554 م من بقايا المماليك وبعض جنود استانبول ، وذلك لخدمة الوالي والديوان ولحمايتهم من الانكشارية والمشاة . ولقد وصلت هذه الفرقة إلى أوج قوتها في منتصف القرن السابع عشر ، ثم ضعفت القوة العثمانية نتيجة نشاط المماليك ، والفرقة الثانية ، العرفاء ، وهي فرقة تأسست سنة 1524 م ، من بقايا الجنود المماليك القائمين على خدمة الوالي العثماني ، وكانت وظيفتهم جمع الضرائب وحمل الأوامر والمراسيم الى الوالي والديوان غير أنه بعد نشاط فرقة المتفرقة قل شأنهم واصبحوا ثانويين .

\* أما الفرسان فيتكونون من فرقتين اساسيتين نظمهما السلطان سليم الأول وهما : فرقة المتطوعين وفرقة الرماة ، ثم انضمت اليهم فرقة الجراكسة من المماليك . ولقد كان السلطان يستخدمهم لارهاب الأهالي ، غير أنه تركهم بعد غزو مصر ليكونوا نواة الجيش المصري . وكانت وظيفة هذه الفرق الثلاث ، المتطوعون - الرماة - الجراكسة هي السيطرة على قبائل البدو وابقائهم خارج القاهرة . كما كانوا يحكمون السيطرة على المراعي وأماكن الري بالاضافة الى جمع الضرائب للولاية . ولقد كانت فرقة الفرسان أكثر الفرق اثارة للشغب في الجيش المصري ، وكانوا يتقاضون اجورا أقل



من حاملي نفس الرتب في الفرق الأخرى . وبالإضافة الى هذه الفرق كان هناك صنف من الجنود يقومون على حماية الحصون وطرق الحج ، وهم جنود مرسلون من استانبول لخدمة الوالي المصري ، مضافا اليهم صناع الأسلحة ، المدفعيون ، الكتاب ، وذلك لتقديم الخدمات للجيش والخزينة .

ب - غير العاملين : وهم النوع الثاني من المتقاضين للأجور بجانب النوع الأول وهم العاملون ، وكانوا يدعون « المتقاعدون » وهم الذين قدموا خدمات عسكرية سابقا ، ويضاف اليهم اصحاب المهن الدينية والأرامل والأيتام والفقراء والمعوزين الذين ينفق عليهم من أموال الخزينة .

ولقد كانت المبالغ التي تنفق على العاملين تسمى « العلف » والتي تنفق على غير العاملين تسمى « الوظيفة » . وان كل المستحقين للرواتب والأجور ومعاشات التقاعد يحق لهم أخذ طعام لهم ، وعلف لحيواناتهم . غير أن أي واحد من هؤلاء لابد ان يسجل ما يأخذه ، مبالغ نقدية ، أو مواد ، في السجل . وكانت الرواتب تسلم للمستحقين شهريا ، أما الأجور فانها كانت تدفع شهريا للبعض وفصليا للبعض الآخر . وهذه الرواتب والأجور تسجل بأوراق وسجلات تجارية في أول أو آخر كل شهر قمري . ولقد كانت الأجور الشهرية التي تدفع منذ اليوم الأول الى اليوم العاشر من كل شهر ، تسمى « الأوائل » ، أما التي تدفع منذ اليوم الحادي عشر الى اليوم العشرين من كل شهر فتسمى « الأواسط » ، أما المبالغ التي تدفع من الحادي والعشرين الى آخر الشهر فتسمى « الأواخر » كما أن هذه المبالغ المدفوعة ترتب حسب السنة الاسلامية القمرية التي هي أقصر بأحد عشر يوما تقريبا من السنة الشمسية التي تعتمد لجمع الايرادات . أما الرواتب والأجور التي تدفع للأحد عشر يوما الباقية فتسمى « التفاوت » وتحسب هذه مستقلة عن الأجور الشهرية والفصلية .

ثانيا : مصروفات لأغراض خاصة بمصر

ولقد كانت المصروفات ثلاثة أنواع :

١ - التسليمات : وهي مبالغ تدفع للضباط الذين يقدمون خدمات خاصة ، وللذين يقومون بعمليات شراء سلع خاصة للخزينة .

٢ - الاخراجات : وهي مبالغ تصرف من ايرادات خزائن الأرياف قبل ارسالها الى القاهرة وذلك لانفاقها على الخدمات العامة ، أو لشراء سلع ، أو لسد حاجة خزينة الريف .

٣ - العادات : وهي المبالغ المودعة بالخزينة كوقف ، وتدفع للأشخاص العالة ، وورثة اصحاب الرواتب والأجور ومعاشات التقاعد .

### ثالثا : مصروفات مكة والمدينة والحج

ولقد كانت المصروفات ثلاثة أنواع أيضا :

١ - مبالغ تعطى لأمير الحج لتنفق على الحجاج ، وعلى تأمين طريق حجهم الى الأماكن المقدسة سنويا .

٢ - مبالغ تخصص لجنود القلاع الواقعة على طريق الحج ، حيث يرسل حرس خاص الى قلاع ازم والعقبة لاستقبال وحماية الحجاج عند عودتهم من مكة الى المدينة ، ولمنحهم المزيد من الجمال والخيول والمؤونة كما تنفق بعض هذه المبالغ لتوفير المزيد من الحرس لحماية الحجاج عند عودتهم الى القاهرة عن طريق سيناء .

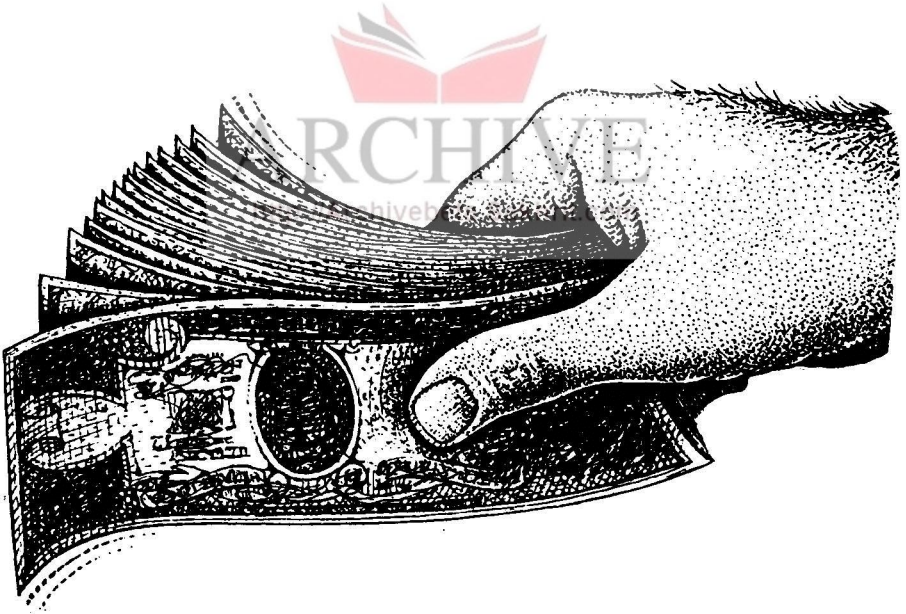
٣ - مبالغ ترسل الى المحافظة النقدية لتكون في عهدة أمير الحج وذلك لانفاقها على الحجاج الذين استوطنوا الأماكن المقدسة ولتنفق ايضا على الكثير من المباني والأنشطة الدينية .

### رابعا : مصروفات لأماكن أخرى في الامبراطورية

هناك بعض المبالغ تصرف من خزينة القاهرة لشراء حاجيات المطبخ الامبراطوري أو للقائمين على عمليات حفظ الأطعمة في استانبول ، أو لشراء الذخيرة أو أسلحة للميناء الامبراطوري .

## المرحل إلى الخزينة :

كان الفائض السنوي ، من الإيرادات والمصروفات ، يرسل من وإلى مصر العثمانية إلى السلطان في استانبول كمبالغ مرحلة . وكانت هذه المبالغ ترحل إلى خزينة السلطان لا إلى خزينة الدولة . وهذه المبالغ كانت تقدر بحوالي ستة عشر مليوناً من الـ « بارا » وذلك بعد الغزو العثماني لمصر بقليل . أما في سنة 1005-1006 هـ / 1596-1597 م فإن المبالغ المرحلة إلى استانبول بلغت حوالي عشرين مليوناً من الـ « بارا » ثم انخفضت بعد ذلك بشكل ملحوظ ، ومع أن المبالغ المرحلة يجب إرسالها كاملة إلى استانبول في نهاية كل سنة إلا أن مبالغ كبيرة ظلت بالقاهرة لشراء حاجيات السلطان نفسه . أما الفائض ، الذي يبقى بعد إرسال المبالغ المرحلة إلى استانبول ، فإنه يدفع لحساب الوالي في مصر العثمانية .



# قديمًا.. مؤخرًا..

لكنهم كانوا ينقدون !!

بقلم : إسمان الملايكة



أدباء السلف لم تغب عن أذهانهم فائدة تطعيم الحديث الرصين الجاد بشيء من الهزل أو المرح كوسيلة تخفيف وترويح وتسلية حيناً ، وواسطة تنبيه وتحريك وتأثير حيناً آخر . وربما كان الجاحظ الكبير أول من أدرك مزايا المرح ومنفعة الهزل في استجلاب عوامل الراحة وإزاحة آثار التعب عن ذهن القارئ ، فهو ينصح الكتاب قائلًا : ( ليس ينبغي لكتب الآداب أن يحمل أصحابها على الجد وعلى العقل المحض ، وعلى الحق المر ، وعلى المعاني الصعبة التي تستكد النفوس ، وتستفرغ المجهود . فللمصبر غاية وللاحتمال نهاية ، ولا بأس أن يكون الكتاب موشحاً ببعض الهزل ، على أن الكتاب إذا كثرت هزلة سخف ، كما أنه إذا كثرت جدّة ثقل ، ولا بد أن يكون في الكتاب ما ينشط القارئ ، وينفي النعاس عن المستمع ) .

ولا شك أن الجاحظ ممن يحق له أن يملأ على الكتاب آراءه في هذا المقام ، فهو أفضل من تخصص بفن الفكاهة فعرّف كيف يهزل ومتى يتهكم ومن يسخر ، وامتلك

قدرات خارقة في باب إضحاك القراء واستثارة مشاعر السرور والبهجة في نفوسهم ورسالته ( في التربيع والتدوير ) خير شاهد على ذلك .

## الفكاهة الذكية

لقد استفاد من هذه الطريقة فيلسوف شعرائنا الرجل الانساني العظيم ابو العلاء المعري في رسالة الغفران فاستطاع بالمزح اللاذع أن يحقق جميع ما سعى اليه من استثارة الهمم الخاملة ، وتحريك النفوس المتبلدة ، وكان لأسلوبه الفكاهة الضاحك وقع عظيم في قلوب جميع القراء عبر مختلف العهود والأوضاع . وبالفكاهة الذكية والدعابة الحصينة وفق الى توجيه اشد الضربات وأقساها الى كل متتبع من تعميم الجهالة وإشاعة نزعات التقليد الأعمى المصحوب ابدا بالجمود الأبله والخرق السليط إن رسالة الغفران لو نزعنا عنها قشرتها اللفظية المعقدة لتكشفت عن حكاية أدبية ممتعة بما تزخر من ضروب الفكاهة والدعابة والتهكم والاستهزاء والسخرية . لقد عرف أبو العلاء كيف يستخدم أدوات صنعته .

أما حكيم الكتاب ابو حيان التوحيدي فقد قطع في طريق المزح شوطا أبعد حين تصدى لزم الوزيرين ابن العميد والصاحب ابن عباد في كتابه الشهير عنها . والصورة الشنيعة التي شاء قلمه أن يرسمها لابن عباد ، جسدت حقده الدفين على الوزير المنكود الطالع يكفي أن تلك الصورة المسلية هي وحدها التي صرنا نعرف بها ابن عباد ، رغم كل محاولات أنصاره في نقضها او محوها او تحسينها على الأقل !! وهكذا عن طريق المزح والفكاهة والتهكم تهيأ للتوحيدي أن يستوفي انتقامه ممن ظلموه ، كاملا غير منقوص .

ومن استفاد من توجيه الجاحظ أيضا ، مبدع المقامات بديع الزمان الهمذاني سواء في مقاماته الفكاهة ام في رسائله الممتعة التي كان يوجهها الى أصحابه في شتي الشؤون وفي مقال لي منشور في مجلة الآداب البيروتية سنة ١٩٧٠ حول بديع الزمان الهمذاني ، أشرت الى استخدام مؤلف المقامات للسجع وسيلة للامتناع وإثارة



الضحك وكيف عول على المزح والهزل في انتقاد أخطاء الناس في مسالكهم اليومية وما يحجره ذلك من أضرار على المجتمع . ويدخل في هذا الباب تعرضه للوضع السياسي القائم في ذلك العهد ، عهد انقسام الدولة العربية المترامية الأطراف الى إمارات أعجمية متناحرة لا يجمعها جامع سوى رغبة كل منها في الاستئثار بكل الخيرات والمغانم دون جارتها .

لكن البديع الهمداني لا ينتقد حكومات عصره صراحة وإنما اكتفى بتسليط الضوء على حالة الفقر الشامل بين الكتل الشعبية الواسعة عن طريق إبراز بطل المقامات في هيئة شحاذ شهير يجوب البلدان متجشما أشد المتاعب والأخطار معرضا عزة نفسه للهوان والذل ، من أجل كسرة خبز يسد بها رمقه ويحفظ حياة صغاره . ولو حاول أي قارئ أن يعيد النظر في المقامات وفي ذهنه هذه الخلفية ، لاشتد عجبه من مؤرخينا القدامى الذين أصروا على أن المقامات هي أدب تسلية وتزجية للوقت ، ويتحول العجب الى استهجان اذا التفتنا لموقف الدارسين المعاصرين الذين تابعوا الأقدمين في ذلك الرأي دون أن يحاولوا معرفة اسباب ظهور المقامات في عصر تفكك الدولة العربية الاسلامية وليس قبل ذلك .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

### النقد بصيغة فكهة

إن النقد الذي ظهر في مؤلفات الأقدمين على هيئة أسلوب فكاهي او حديث هزلي او بصورة نواذر وطرف أدبية . . هذا النقد كان منوع الأهداف متباين المقاصد فمنه النقد الأدبي والاجتماعي والفلسفي والديني ، واعتاد المؤلفون استخدامه كلما خشوا غضب أصحاب السلطان ، او تقلب أمرجتهم الضيقة، فهم يقدمونه لهم بصيغة فكهة مازحة تبدو شديدة البراءة إلا في أذهان العارفين بدقائق اللغة المطلعين على أسرار البيان !!

ومع ازدهار الحياة الثقافية في العصر العباسي الأول وما صحب ذلك من صراع بين مختلف التيارات الفكرية والأدبية والفلسفية والفنية ، فقد ارتقت حركة النقد

بمختلف أشكاله واشتدت المعارك الأدبية في الوسط النقدي ، فكان منها المعركة التي دارت حول الشعر ، وهل يرد الى الفطرة والطبع ام الى التدريب والاكتساب .

ليس من أهداف هذا المقال الخوض في تفاصيل تلك المعارك الأدبية ، ولكنه معني بالأسلوب المازح الذي عبر به بعض النقاد والدارسين عن آرائهم في تلك المواضيع . الراغب الأصبهاني أحد أولئك الدارسين يورد في ( المحاضرات ) الحكاية التالية وبها سنتعرف الى رأيه : -

( دخل أعرابي مسجد البصرة فأنتهي الى حلقة علم ، يتذاكر أصحابها الأشعار والأخبار وهو يستطيب كلامهم ، ثم أخذوا في العروض فلما سمع المفاعيل والمفعول ورد عليه ما لم يعرفه ، فظن أنهم يأتمرون به ، فقام مسرعاً وخرج يقول : -

قد كان أخذهم في الشعر يعجبني حتى تعاطوا كلام الزنج والروم  
لما سمعتُ كلاماً لستُ أعرفهُ كأنه زجل الغربانِ والبوم  
وليتُ منفلتاً والبه يعصمني من التقحُّم في تلك الجراثيم

الرواية على هذا الشكل الفكاهي تعلمنا أن العربي الأصيل يتذوق الشعر ، لأن الشعر لديه سليقة ، فهو شاعر بطبعة لم يطلع على مؤلفات النقاد ولا نظريات الأدب ولا درس علم العروض . وهذا هو رأي الراغب اذن . الشعر في أصله سليقة وطبع ويتفق الحريري مع الراغب الأصبهاني في الرأي اذ يقول بطل ( مقاماته ) معرفا علم العروض : -

( العروض علم مولد وأدب مستبرد ومذهب مرفوض ، تستنكره العقول مستفعلن وفعل من غير فائدة ولا محصول ) السجع الظريف في عبارة الحريري يستدعي ضحك القارئ لكن الحريري لم يقصد الطعن في علم الخليل قطعاً ، رغم الصيغة الفكاهية الساخرة التي أورد بها رأيه في العروض لأن ( المقامات ) تقوم أساساً على فنون بلاغية تحتاج الى دراسات أشد تعقيداً من بحور الخليل !

## الشعر . . والسهل الممتنع

ومن الكتاب المؤيدين للرأي ذاته عبد الرحيم العباسي مؤلف ( شرح شواهد التلخيص ) اذ يورد في كتابه بيتين ينسبهما الى الشاعر الهازل ابن حجاج : -

مستفعلن فاعلن فعولُ  
مسائلُ كلَّها فضولُ  
قد كان شعرُ الوري صحيحاً  
من قبل أن يُخلق الخليلُ

عبد الرحيم العباسي مثل سابقه المذكورين يرى أن الشعر في جوهره موهبة إن عدت فلن يغني علم العروض ولا أي علم آخر عن المتشاعر شيئاً ، وسدى تذهب كلماته حتى لو ملأت أحمال جمال من الكتب !!

على ان واضع علم العروض نفسه الخليل بن أحمد يستطيع دون غيره ، في أغلب الظن ، أن يسعفنا بالرأي الفاصل في هذه المسألة . يحدثنا ابن عبد ربه في ( العقد الفريد ) قائلاً : - ( كان الخليل بن أحمد أروى الناس للشعر ولا يقول بيتاً فليل له : مالك لا تقول الشعر ؟ قال : الذي أريده لا أجده والذي أجده منه لا أريده ) .

إذا كان الخليل واضع العروض ، يعجز عن قول ما يراه جديراً بعلمه وكفاءته ، فالأحرى بغيره أن يكف عن المحاولة موفراً مجهوده لفن آخر من فنون الأدب ، ولعله يبرز فيه . ربما يفيدنا في هذا الباب أن نصغي الى الشاعر ابن الوردي الذي يرى ان الشاعر المطبوع هو الذي ينطبق على اسلوبه وصف « السهل الممتنع » والذي يحسن استخدام فنون البلاغة دون أن يوقعه ذلك في مهاوي التكلف والتقليد . أقتبس شعر ابن الوردي من كتاب ( خزانة الأدب ) لابن حجة الحموي : -

إذا أحببتَ نظم الشعر فاخترْ  
لنظمك كلَّ سهلٍ ذي امتناع

## ولا تقصد مجانسةً ومكّن قوافيه وكَلُّهُ الى الطّباع

للتابع من بعد الدارسين القدامي في نقدهم الاجتماعي . هو ذا ياقوت الحموي يحدثنا في معجم الأدباء : ( دخل أعرابي السوق فسمعهم يلحنون فقال : العجب يلحنون ويربحون !! ) الحكاية في ظاهرها الهزلي من شواهد علم البديع . فالأعرابي يجانس بين لفظي يلحنون ويربحون ، لكنك لو فكرت قليلا ، لما فاتك أن تكتشف الغرض الآخر الذي أراده واضع الحكاية ، إنه ينتقد المجتمع العربي الذي فقد هويته وشخصيته منذ أن أضاع لغته العربية المجيدة ( يلحنون ومع ذلك يربحون ! ) اللغة هي الموحدة الأساسية للشعوب ، وهي الصانعة الأولى لشخصيات أعضاء الهيئة الاجتماعية الواحدة ، بل أظهرت الدراسات العلمية الحديثة ان اللغة هي التي خلقت عقل الإنسان فبدون اللغة يزول الفكر ويفنى الذكاء ويموت الوعي . وحضارة العرب . . . أليست بمعنى من المعاني حضارة لغة العرب ، بدليل انتشارها بين سكان البلاد المفتوحة ، وتشبث هؤلاء بها ، وحرصهم عليها حتى بعد زوال الحكم العربي بمئات السنين . وما زال المسلمون من غير العرب يكتبون ، حتى اليوم ، بالحرف العربي ، وما زالت الثقافة العربية هي المكونة الأولى لتوجهاتهم في الحياة ، مع كل ما أصاب العرب أنفسهم من ضيم وقهر ودمار . إن لغة تواجه ذلك المصير الفظيع بمثل تلك المقاومة والثبات والاصرار على البقاء لجديرة وخليقة أن تعيد الثقة بالنفس للشعب الذي أبدعها . وما يلزمنا الآن هو إعادة النظر في طريقتنا الخاطئة في التعامل مع هذه اللغة الجديرة بالاحترام . اللغة العزيزة التي ظلمها أهلها المعاصرون فبدلا من السعي لتطويرها وتطعيمها بكل مكتسبات العصر ، الحديث ، مثلما فعلت جميع شعوب العالم بلغاتها ، أصر عرب اليوم على خنق أنفاسها وتضييق ساحتها ، وإفراغها من كل مضامين الحياة العصرية . وماذا كانت محصلة ذلك ؟؟ ماتت اللغة فمات الفكر ، وانحسرت الشخصية وتوقف العقل في موضعه جامدا خائفا ، ثم بدأ بالتراجع الى الوراء . . . حديث الشجون والآلام هذا ليس من أغراض مقالة اليوم وانما جرننا اليه ذكاء ذلك الأعرابي !!

## الانسان . . . سلعة !

من باب النقد الاجتماعي أيضا يروي المبرد في ( الكامل ) النادرة التالية : ( سمع رجل يطوف بالبيت وهو يدعو لأمه ولا يذكر أباه فعوتب فقال : هذه ضعيفة وأبي رجل يحتال لنفسه !! )

لنتأمل في مضمون رواية المبرد ، الأم تلك التي وضعت الجنة تحت قدميها ، تحولت في عصر العباسيين إلى عبدة ، وأمة وامرأة مسكينة لا حول لها ولا قوة . تباع في أسواق النخاسة ، بجانب البقرة والشاة والدجاجة ، ويسعر قد يقل عن بعض أصناف الحشرات !! أما الرجل فكان المستفيد الأول والأخير من كساد سوق النساء !! ( أستمح القاريء عذرا في هذا التحليل المتسرع . وواقع الأمر ان الظلم الاجتماعي حين يكون ، لا بد أن يشمل جميع الأطراف ، فإهانة النساء في أي مجتمع لا تعني في المدى البعيد غير القضاء على ذلك المجتمع بذكوره وإنائه وماذا كان السبب في زوال ( السلطنة ) العباسية غير الوقوع في ذلك الأثم الشنيع أعني تحويل الانسان الى سلعة تباع في الاسواق وتشتري ؟! )

هل من عجب بعد هذا أن يحيل لذلك الرجل الورع بأن الذات الالهية نفسها تنحاز الى الأب « الذي يعرف كيف يحتال لنفسه » وتهمل الأم المغلوبة على أمرها ، لأن الظلم أخرسها وأفقد القدرة على ايصال دعواتها الى الرحمن .

وشبيهه بتلك الحكاية ما يرويه الجاحظ في ( البيان والتبيين ) : ( رفع أعرابي يده بمكة قبل الناس فقال : اللهم اغفر لي قبل أن يدهمك الناس !! ) .

فمع اننا نضحك للنكتة في جملة « قبل أن يدهمك الناس » إلا أننا لا نتمالك الا ان نتعجب من سذاجة الرجل وسخافة تفكيره . . والجاحظ كما نعلم من المعتزلة الذين عنوا أشد العناية بعقلنة الايمان وسعوا الى تخليص العقول من الأوهام والأباطيل . ومن أهم تلك الأباطيل إصرار العامة على تجسيد الأفكار ذات الطابع



الميتافيزيقي بصور شخصية او بشرية محدودة القدرات حسية الصفات مثلما كان يفعل الوثنيون . وفي هذا الموضع اذن ندرك الانتقاء الذي قصده الجاحظ .

## آفة التكبر

ومن النقد الاجتماعي ما يخص شخصية المرء وصفاته ، وأشد الصفات إثارة للنفور ، التكبر وما قد يصحبه من إمارات الزهو المستقبح وكانوا ينسبون ذلك العيب الى سوء تقدير المرء لحجم شخصه .

حول هذه النقيصة ترد في « محاضرات » الراغب الاصفهاني الرواية التالية : ( سئل الشاعر الأهوازي : كيف أصبحت ؟ قال : أصبحت والله أظرف الناس وأشعر الناس وآدب الناس ، قال السائل : فاسكت حتى يقول الناس . قال : أنا منذ ثلاثين سنة أنتظر الناس ولا يقولون !! )

الحكاية تشير الى أن الفضيلة مقياس اجتماعي ، وليست اتجاهها فرديا فدع الناس يقولون واسكت منتظرا ! وينقل ياقوت الحموي في معجم الأدباء حوارا أدبيا يتضمن الفكرة ذاتها فلنصغ اليه مع ضرورة الانتباه الى حسن تواضع أبي هفان الذي أثار اعجاب ياقوت ، في حين لم يحسن الشاعر الأهوازي إلا أن يجعل من نفسه أضحوكة حسب : -

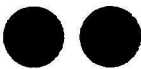
( قيل لأبي هفان وقد طال ذكر الجاحظ له : لم لا تهجو الجاحظ وقد ندد بك ؟ قال : أمثلي يخدع في عقله ؟ والله لو وضع الجاحظ رسالة في أرنبة أنفي لما أمست إلا بالصين شهرة . ولو قلت فيه ألف بيت ، لما طن منها بيت في ألف سنة ! ) .

لا ريب ان الجاحظ لو اطلع على حديث أبي هفان لغلبه الحياء ، وكف عن انتقاده ، فلقد وضع ابو هفان نفسه في مرتبة أكرم الرجلين ، وبذلك غلب خصمه .

في ختام هذا البحث أقتبس بيت شعر من شواهد النحو ، جمع فيه الشاعر  
( من ) الاستفهامية على ( منون ) وأجد فيه هجوا لجميع المجتمعات التي ترفض  
الحركة والتغيير ، حتى لو تم ذلك على حساب مصلحتها وسعادة أبنائها . قال  
الشاعر : -

عشوا ناري فقلت منون أنتم ؟  
فقالوا : الجن ، قلت عموا ظلما !

ما أبلغها تحية معكوسة : عموا ظلما ! التحية او الهجاء موجه في الظاهر الى  
مخلوقات الظلام : الجن !! وفي واقع الأمر قصد بها أصحاب المصالح الضيقة الذين  
لا تطيب لهم الحياة الا في غلس الليل . . ليل الغباء والجهالة والفساد . واذ أطلق  
الشاعر عليهم وصف ( الجن ) فإنما أراد معنى الالباسة او الشياطين الذين لا يمكن ان  
تتفق مصالحهم الأنانية مع مصلحة المجتمع الخير ، وهو من أجل ذلك ابتدع لهم تحية  
الظرفية التي استحقوها .



قراءة في ..

# فنجان أمي

شعر : هبة القرني



ARCHIVE

<http://Archive.Balqa.com>

ستأتي غيومٌ أشدَّ اسوداداً  
تُكلِّلُ ريحاً أشدَّ اتقاداً  
بصدرٍ ليولٍ ثقالٍ السدوم .

\*\*\*

ستأتي طلوعُ الهمومِ تُقلُّ  
لقاحَ فصولٍ شجونٍ تلوذُ  
بعمري يزخُّ الشرودَ الضريزُ

\*\*\*

ستشددو حناجرُ مَسِّ الأنين  
بشعرٍ يَشْدُ رِوَاهُ الضبابُ  
بجمرِ أياثلِ هَوْلِ السنينِ

\*\*\*

ولكن .. هناك  
على بُرجِ صمتٍ انتظارٍ طويلٍ طويلٍ ..  
يُجِيءُ

على رأسه هالةٌ من نجومٍ  
تحوُمُ عليها فراشاتُ فجرٍ  
قريباً .. يضيءُ  
http://Archivebeta.sakhr.it.com

\*\*\*

وحولكٍ يمتدُّ سهلٌ فسيحٌ  
يذيبُ اغتنامَ «الليول» الطوالِ  
ويمتصُّ نوحَ السدومِ الثقالِ

\*\*\*

رياضُ ستصحو . .  
وأنهارُ طيبٍ ستجري انتشاءً  
وأفلاكُ نورٍ ستحملُ رؤياك  
حيثُ الضفافُ الوريقةُ . .  
حيثُ الأمانى الطليقةُ . .  
حيثُ المحالُ البعيدُ البعيدُ  
يصيرُ حقيقةً . .

\*\*\*

وجفَّت مدامعُ فنجانٍ أُمي  
فجفَّ مدادُ حديثِ الغيوبِ  
ولاحت ظنونُ ابتسامٍ على وجهها  
حينَ مدَّ ارتجافُ الفضولِ  
أصابعُ شكٍّ

لتنظرَ أيامها الواهنة . .  
ولكنَّ همَّ السنينِ المجمَّدِ  
أسقطَ فنجانها المستكينَ  
فبعثَر حُلَمَ الوعودِ الضنينِ  
وساحت خرائطُ وهمِ الأمانى  
لتشربها بقعةً داكنةً .





# إلى بيروت

إليك أنت فقط  
إليك كل الحب يا بيروت



ARCHIVE

شعر : د. كافيّة رمضان  
<http://Archiv.beta.ashrit.com>

- ١ -

يا فارساً

يا قادماً

من عمق أعماق الحضارة

إني رأيتك تفرش الدنيا ربيعاً مزهراً

ورأيت في عينيك حلماً أخضراً

يندئ بعطرِ البُشريات  
ويُزيحُ أطنانَ المرارة

- ٢ -

يا فارساً  
يا قادماً  
من عمقِ أعماقِ الحضارة  
يا حلمَ أطفالِ الوطن  
في عزمك الآتي انتصارٌ ساحقٌ  
يحتاجُ آلافَ المحن  
يحتاجُ دنيانا التي ماتت  
وغطّاها العفن  
وأراك تبتُّ وردةً حمراء  
في قلبِ الزمن

- ٣ -

يا فارساً  
يا قادماً  
من عمقِ أعماقِ الحضارة  
أنا ما رأيتُ الحزنَ يا حبي  
كما شاهدتهُ في مُقلتيك  
وعرفتهُ حزناً عميقاً صادقاً يقسو عليك

لكنه الحزنُ الذي يقسو فتنداحُ<sup>(١)</sup> المرارة  
فيكونُ منها ثورةٌ  
ستعيدُ للوطنِ ازدهاره

— ٤ —

يا فارساً  
يا قادماً  
من عُمقِ أعماقِ الحضارة  
إني أرى بيروتَ نيراناً وأنقاضاً تروّع كلَّ حارة  
وسماءِ بيروتَ التي أحببتها  
مُلِثْتُ دخاناً أسوداً  
مُلِثْتُ صدىً  
من كُلِّ قُنْبَلَةٍ تُفَجِّرُ منزلاً أو معبداً  
ويخر للارض الشهيد  
تكسوه آلاف الحجارة

— ٥ —

يا فارساً  
يا قادماً  
من عُمقِ أعماقِ الحضارة  
يا فارساً

(١) تتسع

يأتي على ربحِ السَّموم  
يُجْتَثُّ أشواكُ الطريق  
ويحطَّم الأصنامُ في وهجِ الحريق  
ويضيءُ في الدنيا ابتساماتِ الطفولة  
ونراهُ ينثرُ ياسمين  
للعالمين  
وأراهُ في حُلُمي السعيد  
شمسَ الشروق  
تُضيءُ في دنيا جميلة

- ٦ -



يا فارساً  
يا أقادماً  
من عمق أعماق الحضارة  
يا فارساً متفرداً  
يا فارساً متمرداً  
يا فارساً من عمق عينيه الحزينة ،  
آمالنا

تشدو بآلاف الأغاني الواعدة  
حتى يعود الحب بين الناس  
في حُضنِ السَّكينة  
صوتُ المؤذن يُرْفَعُ

وصدئ النواقيسِ المجلجلِ يُسمَعُ  
وتعودُ تزهرُ ياسمينه  
في كل حي بالمدينة

— ٧ —

يا فارساً  
يا قادماً  
من عُمقِ أعماقِ الحضارة  
يا فارساً متفرداً  
يا فارساً متمرداً  
يا فارساً من عُمقِ عينيه الحزينة  
تأتي السعاةُ للشكالي والأيامي والوطنِ  
ونراك جباراً هصوراً صامداً  
لا تعرفُ الشكوى ولا طعم الوهنِ  
ونراك حقاً فارساً متمرداً  
ونراك حقاً فارساً متفرداً  
ونرى الجمالَ الحالمَ الآتي غداً  
وتعودُ أنفاسُ الربيعِ لحيننا  
فنراه عوداً أحداً

— ٨ —

يا فارساً متفرداً  
يا فارساً متمرداً



يا فارساً كالصبحِ بعدَ الليلِ يأتي واعد  
فأراه حبيّ الدافقَ المتجدّدا  
وأراك يا وطني جمالاً خالدا  
حبيّ الجميلَ الأوحدا

— ٩ —

يا فارساً  
يا كلّ حُلُمي  
يا ملاكاً قادماً من ذلك الدربِ البعيد  
تخضّرُ في عينيه دنيانا  
فتزهرُ من جديد  
ونراه بعدَ الصّومِ ناقوساً  
يُدقُّ صباحَ عيد  
وتراه كلّ طوائفِ الدنيا نشيداً  
آه يا أحلى نشيد

— ١٠ —

يا فارساً  
تخضّرُ في عينيه دنيانا  
فنحيا كيّ نراها مثمرة  
ونعودُ نحلُمُ في غدٍ يأتي  
فننسى المجزرة  
وتعودُ بيروتُ التي نهوى

كما كانت محبًا للبشر  
لكننا بعضُ العَجَرُ  
لا يعبأون  
بل يلعبون  
لا شيء يعينهم إذا جاء المطر  
يسقي الحقول  
أو كانت الألغام أمطارا  
تدق كما الطبول  
كل الذي يعينهم  
أن يزرعوا الحَقْدَ الدِّينَ  
وتظل وحدك لا معين  
وتظل وحدك لا معين  
وتظل وحدك تزرع الآمال في أفق السماء  
حيث الرجاء  
وتظل كالبحار عادَ من السفر  
تروي لنا قصصَ البطولة والكفاح  
وتقول لي  
الليلُ يفضحه الصباح  
والظلمُ تمحوه العدالة  
لا تُبقي من أثر

يا فارساً  
يا عمق أعماق الحضارة  
آمنتُ بالوطن الذي  
قد كان بنيانا تحفُّ به الجنان  
واليوم دمرَ بالحرائق واكتسى  
ثوب الدخان  
لكنها بطلُ سيأتي راكباً فرساً أصيلة  
ويعمر في بيروت يحمل سيفه وكتابه  
فيحيلها صرحاً وجناتٍ جميلة .

يا فارساً يا أيها الآتي إلى المستقبل  
إني أرى في عمق عينيك الشجن  
ليتَ الهمومَ السودَ يا حلمي تزولُ وتنجلي  
يا فارساً  
يا أيها الآتي الذي عشق الوطن  
لا شيء يحمي العابثين  
ماتوا همو  
ماتت ضمائرهم فهم لا يشعرون  
فاركب حصانك  
هاجم الأحران

كسرها

فكذا يكون الخالدون

وتظل وحدك هاجسي

وتظل وحدك فارسي

وتظل وحدك تحمل الدنيا

على كفئك حلماً للطفولة

يا أنت يا كل الرجولة

يا أنت يا كل البطولة

وتظل وحدك فارسي

وتظل وحدك هاجسي

وتظل وحدك إذ يموت الآخرون

بطلاً يشابه خالدا

بطلاً يعيش مجاهدا

بطلاً يعيش ولا يموت

ما كل من يحيا يموت

ما كل من يحيا يموت .



# في قطار كوبري اليمون

أيمى كمال شرف

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrj.it.co> كان الرجل

يدورُ في مقاطع القطار ..  
من راكب لراكب يُقدِّمُ التصريحَ بالسفر ..  
يوزعُ الهمومَ بينهم ..  
يعطيهم الملامحَ الحزينه  
بين تذكره .. وتذكره ..  
مسائل كثيرة ..  
هندامه القديم ، ورأسه القديم ..  
كم مرة يداؤه في جيوبه تلاعبُ القروش ..  
حتى تقدم اليدُ المسافره .. قطعة النقود



( كان الفتى يحبُّ أن يلاعبَ القروش ..  
قد ينحني مسافرٌ جواره .. يعطيه .. قطعة النقود )  
كانَ الرجلُ ...  
يدين عندَ فاصلٍ تقفُ ..  
تعدُّ النقودُ ..  
لا كانَ باسمًا ولا ..  
كانت جفونهُ تعدُّ ..  
كم مرةً .. مضى القطارُ ..  
كان الرجلُ ..  
كرحلة القطار في تواصلٍ الحديد بالحديد ..  
يقولُ للركابِ ..  
عليكم السلام ..  
على محطةٍ جديدةٍ نجدُّ اللقاء ..  
تأتونَ حاملينَ شكلكم ..  
على المقاعد الطرية الملامس ..  
أو المقاعد المضلعه .. تسقطونه  
كان الرجلُ ... إذا المحطةُ الأخيرة ..  
مثل الجميع فوق مقعدٍ ..  
يريحُ شكله القديم ..  
كان الرجلُ ..





## شعر / درویش الـأسیوطی

أطلي ولا تتركيني . .  
بعينيك لا تتركيني . .  
فكل المرافء غلفها اليأس في مقلتي  
وكل الشموس المضيئة في عيوني .  
وكل الفراشات ترحل . .  
كل الغصون الحوامل بالزهور تذبل .  
كل الشعاعات غابت . . .  
فلا تحرميني ضياء العيون .

\*\*\*

تَحَدُّثُكَ حصني اذا حاصرتني الحياة -  
ظنوني .  
أخاف الرياح التي لا تنى تزرع الخطو  
خلفي

وترعبنى رعشة تعتريني  
وينبت خوفي فوق الأكف .  
وبين الشيا ب .  
وفوق الجبين .  
واسمع دمدمة الريح خلف النوافذ .  
في كل حين .  
فأوصد كل النوافذ  
علّ الشموع التي في ضلوعي  
تظل تضىء طريق السنين .

\*\*\*

أطلى ولا تتركيني . .  
وردى الى قلب من يستبد به الخوف  
أمنك  
ردى علي يقيني . .  
فكل الذي في فمي من تراويل شعري  
يغدو نساذا ،  
وكل اللحن .  
ويستعبد القلب شك مقيم  
يزلزل كل الثوابت حولي  
فالشك بعض الجنون .

\*\*\*

تساومنى الريح :  
أسلمها شمعة في ضلوعي

فتسلمنى كل ما تحت أردية الليل  
خيل الفتون  
تتوجني فوق عرش التهاويم  
تكفي الإشارة منى  
لكى يهرع الجن والانس  
كل الممالك طوع يمينى .  
... ولكن ...

— يقول لى النور —

إن الذي في الظلام ظنون  
وما عدت أعيد فيك ظنوني .  
أنا في انتظار الصباح أصلي .  
وأخشى الظلام فأمقت ظلي .  
أطلي .. أطلي .. أطلي

ومن أفق أفقى هلي ..  
أيا أنت .. من أنت ؟

لا . لا تجيبى . <http://Archivebeta.Sakhu.com>

ايا بعض بعضى ، ويا كل كلى  
أطلى .

\*\*\*



# تقاريل

محمّد آدم

يَتَوَاطَأُ جِسْمِي ضِدَّ الْوَرْدِ ،  
وَضِدَّ أُتُونَاتِ .

الْوَرْدِ ،  
وَضِدَّ خِيَانَاتِ الْأَشْيَاءِ ،

فَتَنَكَّسِرُ سَمَاوَاتِي فَوْقِي ،

أَرْغِفَةٌ . . . ،

مِنْ وَرَقِ الْمَوْتِ . . . ،

وَأَشْجَارِ النَّارِ ،

وَسُفُنًا . . . ،

مُلَقَاةً . . . ،

فَوْقَ شَوَاطِيءِ آفِلَةٍ . . . ،

أَبْنَى أَفْقًا مِنْ شَجَرٍ مَحْرُوقٍ ،

وَمَحَفَّاتٍ . . . ،

مِنْ شَمْسٍ مُتَفَتِّتَةٍ . . . ،

وَمَنَازِلَ مِنْ أَضْلَاعِي الْمُتَنَازِرَةِ



عَلَى رَمْلِ الصَّحَرَاءِ ،  
 أَنَادِيكُمْ . . . ،  
 قَمَرٌ يَنْزِلُ أَغْوَارَ دَمِي ،  
 ( بَحْرٌ لَجِيٌّ . . . )  
 فَيُنَازِلُنِي ،  
 إِيَّاكُمْ أَنْ تَقْتَرِبُوا مِنِّي حِينَ يُفَاجِئُنِي صَحْوِي ،  
 فِيهِزُّ فُضَاءَاتِ الْجُوعِ ،  
 وَمَطَرِ الْمَوْتِ الْمُتَشَبِّثِ بِعُرْوَتِي ،  
 وَزَلَزِلِ أَرْضِي ،  
 وَسَمَاوَاتِي . . . ،  
 إِيَّاكُمْ . . . ،  
 أَنْ تَقْتَرِبُوا مِنْ جُثَّتِي الْمُلْقَاةِ ،  
 عَلَى وَحْلِ الطَّرَقَاتِ ،  
 وَفِي أَرْجَاءِ حَدَائِقِكُمْ . . . ،  
 وَدَوَائِلِكُمْ . . . ،  
 وَبِأَحْجَارِ مَنَازِلِكُمْ . . . ،  
 وَشَقَائِقِكُمْ . . . ،  
 وَأَجَنَّتِكُمْ . . . ،  
 إِيَّاكُمْ أَنْ تَقْتَرِبُوا . . . ،  
 هَذَا جَسَدِي يَتَقَرَّأُكُمْ فَرْدًا . . . فَرْدًا ،  
 وَيُوءِ أَخِيكُمْ . . . ،  
 وَيُفَاجِئُكُمْ . . . ،  
 ( حِينَ تَنَامُونَ ،  
 وَحِينَ تَقُومُونَ . . . ،

، .....  
 ، .....

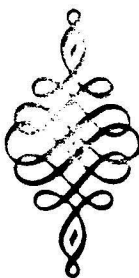
وَحِينَ تُمْسُونَ ،  
وَحِينَ تَصْبِحُونَ . . . )  
أَدْعُوكُمْ أَنْ تَتَّجِهُوا صَوْبَ مَدَائِنِ مَوْتِي ،  
وَسَمَاوَاتِي الْمَشْتَعِلَةِ ،  
بِبَقَايَاكُمْ ،  
ثُمَّ اقْتَرَحُوا أَنْ تَتَلَقَى عِنْدَ سَمَاوَاتٍ أُخْرَى ،  
وَأَرَاضِينَ مِنَ الْمَاءِ . . . ،  
كَثِيرَةً ،  
أَرْضٍ لَمْ تَطْوَوْهَا مِنْ قَبْلُ ،  
شُمُوسٍ ذَاكِيَّةٍ . . . ،  
وَعُزَالَاتٍ . . . ،  
بَيْضٍ . . . ،  
وَأَقِيمُوا - حِينَ تَجِيئُونَ - مَمَالِكَ ،  
لِصَبِيَّاتٍ يَأْتِينَ مِنَ الْبَحْرِ ،  
وَمِنْ خُضُلِ الضَّوءِ ،  
وَمِنْ جَوْهَرَةِ الْمَاءِ ،  
وَيَرْقُصْنَ عَرَائِيًا تَحْتَ الْقَمَرِ الصَّيْفِيِّ . .  
الْأَحْمَرِ . . . ،  
ثُمَّ يُبَارِكُنَ شَطَايَاكُمْ ،  
وَأَقِيمُوا . . . ،  
مِثْدَنَةً مِنْ سُنْبُلَةِ الدَّمْعِ ،  
وَمِنْ صَلْصَلَةِ  
الْمَوْتِ . . . ،  
وَعَنَّوا . . . ،  
غَنَّوا . . . ،  
هَذَا حَقْلٌ مِنْ لَوْلُؤَةِ الْعِشْقِ ،

وَمِنْ وَرْدِ الْمَاءِ ،  
 وَأَشْجَارِ الزَّيْتُونِ الْمُرِّ . . . ،  
 وَحَبَّاتِ الْحِنْطَةِ ،  
 وَدِمَائِي . . . ،  
 فَصَلُّوا خَلْفِي . . . ،  
 صَلُّوا . . . ،  
 فَمَدَائِنُكُمْ خُبُزٌ مِنْ نَارٍ مَعْجُونٌ بِالْجُوعِ ،  
 وَبِالْفَرْعِ الْأَكْبَرِ ،  
 وَالصَّلَوَاتِ . . . ،  
 انْفَجِرُوا حِينَ يُبَاغِتُّكُمْ وَجَعِي ،  
 وَخِيَانَاتِي . . . ،  
 ثُمَّ اَنْتَشِرُوا فِي الْأَرْضِ . . .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



# مجننون من تكساس

## قصة قصيرة

بقلم :  
سوريل عبد الملك

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

( ١ ) ألسنت أنت الذي سألي بالأمس عن كل

- هذا ؟
- كل يوم تسألني هذا السؤال يا مجنون ؟
- بل سأجيب .. أرجوك ابعده هذه
- المصيبة عني !!
- لا لا .. ابعدها أكثر .. اخفها عن
- عيني تماما .. نعم هكذا .. عم كنت
- تسألني ؟
- اسمي كلود .
- كلود ابن روبرت إيثرلي .
- من مواليد تكساس .
- كنت شابا في السادسة والعشرين ..
- فتيا ووسيم .. ألم تر صورتي
- آنذاك ؟ .. ها هي صورتي وأنا
- وسيم ..



- عرفتھا عندما كنت طالبا بجامعة كاليفورنيا ..

- بل عن حب كبير .. وبالزواج ازداد حبنا اشتعالا .

- كانت مثلة ناشئة .. جميلة ووديدة وحلاوة الدنيا في عيناها .

- بل هي التي طلبت الطلاق .. ولأني أحبها الى درجة الموت أطعتها .

- نعم أقرأ كثيرا منذ تعلمت القراءة .

- لأن القراءة هي المتعة الباقية في هذا العصر المخبول .

- نعم أصبت بأمراض كثيرة منذ ذلك التاريخ الأسود ، لكنني لم اصب ابدا بالجنون .

علاج !! ان حققتك اللعينة تجرح روحي .. تشدني الى بحر من الأحزان والأشباح .

- أنا يا أخي اكثر اشفاقا منك على نفسي .. فأنا صاحب الجسد الذي يصرخ والعقل الذي يتلوَّى .

- إذا كانت صحي تهتك حقاً ففكّ قيودي ولا تناد على الآخرين ، ، الا يكفي انهم قيدوني لك مثل الحيوان !! ماذا تفعل هناك ؟! لا لا ارجوك .. أنا هادئ تماما ولن ارفع صوتي .. تعال اجلس بجاني ..

- شكرا يا طيبي الطيب .. ولكن لماذا تحبسنني في هذه المستشفى ؟

- وهل يحتم الارهاق العصبي وجودي هنا ؟! أية تعاسة اغرق فيها مع هؤلاء

المساكين ؟ لا استطيع التحدث اليهم فكلّ منهم يسبح في عالم خاص من عوالم

الضباب ، أتوسل اليك لا تعديني اليهم ، على الرغم من اني أحبهم فلا

تدعني اخوض معهم احوال الجنون ، حتى الحراس لا يتحدثون اليّ .. لماذا ؟

- لا يا صديقي أنا لست في حاجة الى



أوه !! آ اي !! ايها الوحش  
المخفي في المدينة !! أثقلت رأسي ..  
ولكني لن أنام .. سأقص عليك  
الفكاهة التي تزعج نومي .. انت لم  
تكن يوما صديقي .. بل انت أخي ..  
عليك ان تخبر كل الناس انك أخي ..  
على الرغم من انك لص تسرق رأسي  
كل يوم .. فإن عقلي يحدّق في الحياة  
حزينا .. متشبّثا .. بالحديث ..  
إليها .. أمي .. وأمكم .. يا  
إكلييل .. عار على .. جبين ..  
أمي ..

( ٢ )

- أنا كلود روبرت ايثرلي .. من مواليد  
تكساس ولاية الخمر والجريمة والليل  
والنساء ، في ذلك الصباح الأسود  
نصّبت نفسي ربّا لكم ، راودتني الفكرة  
المنعشة وأنا اتنزّه في سمائي فوق  
هيروشيا ، معذرة يا اطفالها الاحباء !!  
ولكن اياكم ان تنكروني والا اعود  
فاقتلكم مرة اخرى ، في الزمان القديم  
انكر تلميذ معلّمه فساعه وجعله  
رسولا ، لكني لست مسيحا ولن ارحم  
احدا ، الجميع تحت حذائي حتى الزميل

الذي مات .. هو لم يمّت تماما بل انتقل  
الى السماء ... هكذا قال الكاهن في  
خطبة الموت ، وقال : ان الملائكة زفوة  
الى الجنة ، وبما ان في الجنة ما لا عين  
رأت ولا اذن سمعت .. فهو الآن هناك  
يشرب الويسكي الذي لم تره عين ..  
ويدخن السيجار الذي لم يخطر على قلب  
بشر ، اسمح لكم ان ترتابوا في هذا  
قليلا ، لكني احذركم من ان تشكوا في  
اني ربّ هذا الزمان .

إياكم .. والا اعود بطائرتي فانظف  
الارض منكم ومن الذباب !! صوت  
من هنا الذي يعلو على صوتي ؟ اخرجوه  
حالا والا حرمتكم من موعظتي ، شكرا  
ماذا كنتم تقولون عن الطائرة ؟ انا الذي  
كان يقول وماذا تريدونني ان اقول ؟  
ولكن كونكيتا الآن في انتظاري !! من  
هي ؟ زوجتي ايها الجاهل .. هي  
واطفالي هناك امام السينما ، من الذي  
مات ؟ فليمت الجميع لكن زوجتي لن  
تموت ... الا .. الا عندما نشع سويا  
من الحياة .. فأهلك يا حبيبي الى  
جنّتي .. الى خميلة هناك مصباحها  
القمر .. ليلا ونهارا سيسطع القمر ..  
ويغرد الطير والزهر لقبلات السمر ..

زوجتي الرقيقة كونكيتا . . هل  
يرضيكم ؟ احوم فوق هيروشيا واقدفها  
بخلاصة احقاد الشياطين فأحرق كل  
ذبابها . . ثم اعود فأجد ذبابة تنهش عين  
طفلي الجميل !! نعم ضربتها لأنها لا  
تعني بالأطفال ، لكني كُفرت عن  
جرميتي . . ذهبت الى الكنيسة  
واعترفت ، احتضن الكاهن وجهي  
وقبلي !!

اطلب لي الرحمة يا أبانا . . مغفورة  
لك خطاياك ايها الابن المبارك . . لمس  
جبهتي . . حَذَّق في عينيّ مزهواً . . ماذا  
كان في عينيّ يبعث على الزهو انا الثور  
الذي حملوه كل جرائم البشر ؟! ماذا  
افعل يا ابانا لتُنسى السماء جرميتي ؟ بل  
انت يا ولدي حبيب السماء . . لا بد ان  
افعل شيئاً يا ابانا لأستريح . . حظك يا  
ابني من السماء . . تبرع للكنيسة فنحن  
نجددها هذه الايام .

لكني فقير يا أبانا . . الخمر ؟ اقسم  
بقداستك اني اقلعت عن شرها تماماً . .  
هذه الكاذبة التي عبيت منها زجاجتين  
بالأمس فلم تُنْسنني شيئاً ، نعم كانت  
نقودي كثيرة لكني اشتريت بها الهدايا  
وأرسلتها لأصدقائي الأطفال في

الناس في جنتي كلهم عشاق . . كلهم يا  
حبيبتي يحبون كلهم . . وانا وانت الهان  
عاشقان . . نغرس الجنة للقادمين  
بالحب والموسيقى والغناء .

من هذا المنزوي حزينا ؟ اهلا يا  
زميلي . . انا نسيت اسمك . . لا  
يهم . . كنا يومها معا في الجو نستعرض  
حريقنا العظيم ، الا تذكر لماذا كنا  
اشعلناه ؟ احبيك يا صديقي . . قل  
لهؤلاء الكفار اذن اني كنت وحدي ،  
أرأيت كيف ارتفعت نحوي اعمدة  
الدخان ؟ تماماً يا صديقي . . اهل  
هيروشيا كانوا يتقربون اليّ بإحراق  
البخور . . وقضبان القطارات تقافزت  
تضرعا الى عليائي . . ولأني كتبت  
مشغولا عنها تقدم العمر بها في لحظات  
فتقوست ظهورها وانكفأت . . ذابت  
اسى وعادت الى ارضها قطرات ملتهبة  
باليأس والخلجل . كل المدينة يومها  
صلّت الى الا الكهنة . . أولئك  
المجانين الذين شغلتهم عني معابد  
بوذا . .

لماذا ؟ أووه !! آااي !! لا تغرس  
الحقنة بهذه القسوة . . أنا لست  
مجرماً . . ولا انتم . . الجريمة هي

هيروشيما .. بددت كل دولاراقي من  
اجلهم .. لكن احدا منهم لم يمكس قلما  
ليكتب إلي كلمة حب او صداقة ..  
تذكرت السبب يا أبانا .. الحريق أكل  
أناملهم وحول عيونهم إلى خرائب ..  
هل تحب الاطفال وتقبلهم ؟ هل حلقت  
فوق هيروشيما ؟ هل غرسوا الحقنة في  
ذراعك ؟ إياك يا أبانا ... فالحقنة  
ستثقل عينيك .. وتحرمك .. رؤية ..  
هذا .. الكون .. الجميل ..

### ( ٣ )

من أيقظني من الموت ؟ من منكم  
يعرف صديقي هاري ترومان ؟ كان لا  
بد ان ارفض دعوته .. وليذهب حفله  
ونيشانه وبيته الأبيض الى الجحيم !! هل  
كنت استطيع يا طيبي ؟ اعب الخمر  
عنده وراقص اثناء الحسان .. واعطي  
وجهي القبيح لآلات التصوير .. بينما  
جث الاطفال هناك نهب لرياح الذرة  
والعفن ؟ اراد ترومان ان يعاقبني فأعلن  
امتلاكه قنبلة الهيدروجين ، ، انتابني فزع  
أكبر على أطفال اليابان .. سافرت الى  
نيو أورليانز وانتحرت في الفندق ..  
لكن العيون كانت تراقبني فأنقذوني ،

هربت الى صحراء بعيدة حيث نحيث  
عقلي وعملت بيدي في حقول  
البتول .. لكن سحب العذاب تتبععتني  
واعادتني الى عذاب المدينة ، لم يعد المال  
يكفي فزورت شيكا واشترت لعبا  
للأطفال القتلى .. غضبوا مني بسبب  
عدة دولارات .. لا اذكر كيف عاقبوني  
او ساعوني .. ذات يوم قطعت الوريد  
لاقفز الى الجنة حيث المال واللعب  
والحلوى بلا حساب .. لكن المجنونة  
زوجتي ابلغت عني فمنعوني من السفر ،  
طلقتها لاستريح من جنونها ، ضربت  
الناس وسرقت اموالهم نهارا ورجال  
الشرطة ساعوني ، رحت أدق الأبواب  
ليلا على السكاري واصرخ فيهم : أيها  
المجانين !!! كيف تأكلون وتشربون  
وتتناسلون وانياب الموت فوق  
رؤوسكم !!

أيها الطبيب الجبان انا لن آخذ هذه  
الحقنة ولن أكف عن الكلام ! بماذا  
يضيرك كلامي او لهائي ؟ تكلم انت اذن  
حتى استريح ، لا يمكن ان يسود  
الصمت يا مجنون .. الا اذا تركتني  
اهرول الآن الى طائرتي .. لأتجول بها  
فوق كل ارجاء الأرض وأخرسها

اذنيها نظرية النشوء والارتقاء . .  
فتصحو . . فتعيني على بعث الحياة . .  
نعم يا مجنون !! كل دودة في ذلك

الزمان .. اسكت .. كل دودة او  
حشرة في ذلك الزمان لا بد ان تصبح  
انسانا ، ، اكبر كارثة اخشاها الاتنج  
من بين الديدان امرأة .. فتنقرض اجداد  
الذكور .. تعود الحياة على الرغم مني  
الى دهاليز الموت .. انا أهذي ؟ بل  
انت جاهل لأنك لم تقرأ نظرية جدك  
داروين .. جدي أنا ؟ لا يا طيبي انا

حشرة يوما ولا اجدادي .. ان داروين  
كان مثلكم مجنونا .. ولا ابي كان حلقة  
من حلقاتكم .. ابي كان من نسل  
آدم .. طيبا ودودا يطعم جوعي ويحميني  
من اشباح الظلام ، دودكم الحقيير هو  
الذي اكل عيني ابي في ظلمة القبر ..  
أوووه !! آااااااااا !! أووووه !!

يا أبناء الديدان والحشرات  
والقردة . . لماذا تقتلونني وأنا على قمة  
المجد ؟ لماذا لا تدعونني أعانق الحياة ؟  
نحن عاشقان قديمان لا تفسدوا قصة  
حبنا الجميل .

فالمقاييس اختلت !! انا اعلمك كيف  
تقدر المسافات ..

هل تذكر يوم كنت تدفع الحقنة في  
جلدي فتحملني على الصراخ ؟ يومها  
كان بيني وبينك الف ميل .. احدي  
عينيك كانت تطل علي من مقبرة في  
هيروشيما .. والأخرى كانت تفترسني  
من جمجمة اهملوا دفنها في ناجازاكي ،  
اما الآن انظر !! قلبي يلامس قلبك ..  
أنت وأنا انت .. عيناك عيناى .. لا  
تدع الذباب يحط على وجهك لكيلا  
تصيبني الكوليرا .. تغذّ جيدا لكيلا  
اصاب بفقر الدم . ولكن .. لماذا لا  
تطلق سراحي ؟ منذ زمان يا أخي لم  
اراقص زوجتي ولم اذق طعم شفيتها ..  
منذ زمان لم اعزف لأطفالي أو احك لهم  
قبل النوم حكاياي السعيدة !! لماذا  
تقيدني وابليس يجوب الارض والسماء  
طليقا ؟! نعم ، انا رأيته بعد ان القينا  
القبلة مباشرة .. احتضنها راقصا  
كالبهلوان وغاص بها نحو الارض ..  
انا ؟ بل انت وابليس ، انا اخطأت اذ  
جعلتك تجالس مثلي .. هل يقتل ربك  
في ثوان قدر ما قتلت انا هناك ؟! ولا  
ابليس يستطيع .. انه مجرد شيال

- أنت الذي أيقظني من الإغواء ؟! شكرا  
يا طيبى .. روعني النوم فقد عادت  
الجماحم تصرخ في وجهي وعظام الأيدي  
تصفعني .. تنادت اشلاء الأطفال حتى  
سدّت علي الطرقات !! عذاب اليقظة  
ارحم من احلام الجحيم .. تصور !!  
ملايين القتل يعيشون من حولك  
فيصقون عليك !! من كل الألوان  
والأجناس ولا مهرب من حقدهم  
فالزحاح قاتل ، اياك والحقنة التي تحملني  
اليهم ! اذا ابعدها عني ولم تمنعني من  
الكلام فأنت حبيبي ، لم اكن اعرف  
ماذا وضعوا في الطائرة .. فقط صدرت  
الى الأوامر بأن اطير فطرت الى هناك ..  
وصدرت اوامر اخرى فضغطنا على  
الأزرار .. سقطت القبلة .. كانت  
زوجتي هناك تذرع الحدايق لهوا مع  
الأطفال ..

رأيتهم في حدائق هيروشيما يلاعبون  
فراشات الصباح .. يرتلون للضوء  
ويقبلون الندى على خدد الزهور ، مع  
اني كنت قد تركتهم في بيتي منذ ساعات  
قليلة .. لكنهم سبقوني الى اليابان جريا  
على الاقدام !! لا بد ان تصدقني



تستطيع . . . فجرّها في احشاء  
الفراغ . . ثم اهبط الى الارض فاجمع  
كل اعدائها واغرقهم في قاع المحيط .

( ٥ )

شكرا يا طيبي العظيم انقذتني من  
الحريق . . لا لست جوعان فقد سدّ  
الحلم حلقي . .

رأيت ضوءا خيفاً يهز الأرض . .  
تنادت الأرواح داخله في أجسادها  
وطارت . . فإذا الأرض قد خفّت  
وضمرت . . ووجدتني في الصف  
الأول أخترق الفضاء . . لم يكن  
يتقدمني سوى آدم . . دائم التلفت الى  
الخواء . .  
عن البكاء منذ مقتل هابيل ، الى يميني  
رأيت ترومان وهتلر وتشترشل ونايبلون  
والاسكندر وآلاف الرؤساء والملوك ،  
وإلى يساري كان زحام هائل من العلماء  
والفنانين والكهّان ، وعلى ارتفاع ملايين  
السنين شلّت الجموع عن الحركة . .  
وانطلق صوت يملأ الكون مناديا على  
المتهم الأول ، عند ذلك أغرق آدم في  
البكاء حتى امطرت دموعه كل الحياة ،  
ثم انطلق من اعماق الوجود صوت

عملاق ابله يقذف بالمولق في جهنم . .  
ما هذه النار ؟ اشعل لي معك  
سجّارة . . ضعها بين شفتيّ فأصابعي  
هامدة ويدي . . لا تلوح بالنار اطفئها  
سريعا لئلا نحترق !! هل تكره ان  
تعيش طويلا ؟ لا يا صديقي انا اعشق  
الحياة منذ التقينا . . هي ؟ هي تعشقي  
أكثر لأني وليدها . . عصارة أشواقها قبل  
ان اجيء بالآلاف العصور . .

لا عليك فالصمت هو الذي  
يرعبني . . كم تجرّعه اياما طويلة  
وليالي !! كم صرخت في صحراء الكآبة  
ثم لذت من الصراخ بالصمت !! لم  
تكن زوجتي ترد عليّ تحية الصباح . .  
وابتسامات الأطفال انقلبت فزعبا . .  
أولئك الملاعين الذين كنت اصحبهم الى  
حديقة الحيوان . . فيضحكون للقردة  
والوحوش . . صاروا يبكون لرؤيتي  
ويندفعون الى صدر امهم !! لماذا تُحدّق  
في عينيّ بهذه البلاهة ؟ هل تكذبني ؟  
ماذا تفعل هناك ؟ أرجوك !! ابعد عن  
ذراعي . . أرجوك !! آآي !! ايها  
الوحش المختبئ في المدينة لتقتلني . .  
اذا كنت انسانا فاعمل بوصيتي . . اجمع  
كل قنابل الارض وطرّ بها الى اقصى ما



عذب يطلب الرحمة لأدم .. فإذا باقية  
من الملائكة يحيطونه ويرتفعون به نحو  
ظلال الخلود في خمائل الأبد ، ثم نوذي  
على المتهم الثاني .. وجدتي فجأة ارتفع  
الى حيث كان آدم ، اطلقت صرخة  
مزقت صدري .. لكنها انطفأت في  
لهيب سحابة من النار ، كانت السحابة  
تهبط نحوي كوحش جائع ، انتهت الى  
شكل السحابة فإذا برسم طائرتي ..  
صليب هائل من النيران .. وفي اسفلها  
جسد انسان يشبهني مصلوبا بين  
العجلات .. المسامير في يدي والحرية  
مفروسة في جنبي تقطر دما .. ورهط  
من اليهود يهللون حول الموكب  
الدامي .. يبصقون علي ويسخرون من  
صراعي مع الموت .. أهت اتوجع  
أززل الفضاء نداءً على الله .. يا إلهي  
لا تغفر لهم لأنهم يعلمون ماذا يفعلون  
ورأيت وجه السماء يحترق بالحزن  
والغضب ، توقعت ان تمتد يد من هناك  
لتخنقني لكنها لم تمتد ..

شكرا لك يا طيبي أيقظتني في الوقت  
الحرج .. انظر كم شوت النار جسدي  
ونزفت الحربة دمائي !! هل ..  
هل .. تعلم لماذا لم ينطلق الصوت

العذب يطلب الرحمة للمتهم الثاني ؟  
وهل كنت انا المتهم الثاني ام الاول ؟  
ولماذا لم يُناد على الحيّة وعلى حواء ؟!  
اسكت ان حواء لم تدفع بعد ثمن  
التفاحة الأمريكية التي اغرت بها آدم !!  
قلت لك لن اسكت فأنا مواطن حر في  
بلد الحرية والقنابل والتفاح !! أنا ربّ  
العصر ايها العبيد الكفار !!

اذا انتابك شك في هذا فاذهب الى  
صديقي تمثال الحرية .. انصحك بأن  
تخاطبه من زورق في عرض المحيط ..  
سيشجّعك على الكلام ... على الأقل  
سيجعلك تكلم نفسك مثلي .. لا  
تقاطعي بهذه الصرخات التي تبتلع  
صراخي .. استمع فقط لكي تعي  
فتفهم ، في احدى الزيارات غني لي  
التمثال اغنية حقوق الانسان .. كان  
للحن راقصا والصوت خلّابا ..  
نصحتني بعدم التدخين لئلا احترق ..  
النار التهمت الصفّ كله يا طيبي  
فأطفأت الصراخ .. ذات مرة اشتكى  
لي التمثال من تأنيب الضمير .. وضعته  
في طائرتي واسرعت به الى قبر  
المسيح .. راح يبكي هناك بكاء مرّا  
ويتمرغ في تراب فلسطين .. فرّ

الذري سرير ؟! احشروني بينكم واقفا  
على قدم واحدة !! إياك أن يتركوك  
وجها لوجه مع النار وسحب الذباب !!  
لا بد أن تقتل مليونيرا لتحل محله فقد  
اشتروا كل مقاعد المخبأ ! أنا لست  
مجنونا بل صناديق القمامة رؤوسكم !!  
عندما افيق سأقتلكم جميعا .. لكي  
اسلم للأطفال ارضهم معطرة  
بالحب .. ومليشة باللعب والحلوى  
والأغنيات .. انا كلود .. روبرت ..  
ايثري .. من مواليد النار ..  
والخمر ... والبقر .. والرعاة ..  
والدماء .. والجنون .

العرب ذعرا الى خارج الحدود .. اما  
اليهود فلم يتركوا تماثلنا الا بعد ان  
غفر المسيح خطاياه واعادوه معي الى  
نفس المكان ، لماذا لا تكف عن إشعال  
النار ؟؟ اشعل لي معك سيجارة ..  
اطفىء النار يا مجنون !! لا لا يا صديقي  
انا طوع امرك .. شك ذراعي ومزق  
روحي كما تشاء بشرط واحد .. أن  
تعطيني سريرا صغيرا .. عاريا وحقيقا  
في احدى غرف المخبأ .. استلقي فوقه  
آمنا حتى انتقل الى السماء .. أووه !!  
لمن أنام .. أنا أقوى منكم لأنني ربكم يا  
قوافل العبيد !! أليس لربكم في المخبأ

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>



# كقوس مسائية

محررة



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

في احدى امسيات الشتاء ، كان ثمة شاب يقف على رصيف محطة القطار ، حاملا حقيبة صغيرة ، وكانت نظراته قلقة . ولم يكن ذلك الشاب ليدرك تماما الوقت الذي أمضاه على الرصيف . بيد أنه استطاع ان يخمن وهو يتطلع الى ساعة المحطة انه امضى ساعة كاملة ، وكان هذا كافيا لأن يزيد من قلقه ، سيما وقد اخذت هبات الريح الباردة تشتد وبدأ بعض الناس يغادرون المحطة ، او يحتمون بالأشجار والسقوف المعدنية ، حذق في الأضواء الخافتة وهي تنوس في الطرف الآخر . وفكر ما اذا كان القطار سيتأخر عن مواعده هذه الليلة ؟ واردف : لكنها ستصل حتما .

وعلى البعد تساقطت اوراق شجرة نصف عارية ، راقبها بعينين فارغتين وحول بصره الى القضبان الحديدية . وهمس : اين يوصلني هذا الخط لو سرت عليه الى النهاية !

وخطرت له اللحظات التي امضاها صغيرا قرب المحطات مع الفتاة الصغيرة جالسين قرب السكة يدقان بالحصى على سطحها الأملس . ويتساءلون هل تشبه المدن البعيدة مدينتهم ؟

وتراءت له الفتاة التي نضجت الآن تطل من نافذة القطار حيث المطر والظلام والأشجار المبللة وقال : أهى متلهفة للقاء مثلى ؟

وكان في مقدوره ان يرى الضوء الذي توهج في آخر القضبان الحديدية لقطار قادم . للحظات دوى الصفير ، وارتجت ارضية المحطة ، وتوقف القطار ، وبدت الوجوه المطلة من النوافذ متلهفة . ولاحت من خلال احدى النوافذ امرأة تشير بيدها الى مكان ما وتضحك . وكان الرجل الجالس الى جانبها يهمس في اذنها بشيء ما . التفتت اليه ، وقرصته من خده . ففرك خده ضاحكا ، وقال شيئا ضحكت له المرأة . وقال الشاب : ترى ما الذي قاله لها ؟

وبحث بعينه في العربات ، وكانت قطرات من المطر تغسل الوجوه والأرصعة . واذ لم يلمح الفتاة هابطة ، ادهشه ذلك ، وكان عامل المحطة يلوح للقطار بعلم اخضر بينما الأبخرة تتصاعد فوق رؤوس الاشجار لبرهة ضجت العجلات واختفى القطار ، وهمسي الشاب في سره : ترى ما الذي حدث ؟

وبدأت المحطة تقفر رويدا رويدا . وثمة رذاذ خفيف يلتصق حول المصابيح المكشوفة ويلمس وجه الشاب الذي لم يكن في المحطة سواه.بعد ساعة توقفت سيارة اجرة ، وهبطت منها فتاة ما أن رأت الشاب حتى هرعت اليه ، وارتمت بين ذراعيه . ارتبك الشاب ، لكنه احتفظ بابتسامة خجلة صغيرة . وقبل ان يفتح فاه ، تنهدت الفتاة بعمق وعادت الارتماء بحضنه ولم تكثرث لعامل المحطة الذي كان يرقبهما من بعيد باسمها . دفعت رأسها الى الوراء متأملة وجه الشاب،ضحكت باغتراب : هل انتظرت طويلا ؟

- أكثر من ساعة .

- المعذرة . فاتني القطار . لم أعرف ان طارئا وراء الباب .

- ما الذي حدث ؟

لوحث بيدها : لا شيء . كنت اصنع كعكا .

ودفعت الى الشاب بكيس ورقي ملفوف فتردد الشاب . رمقته الفتاة بطرف عينيها مؤنبة ، واخذت من يده الحقيبة ودست الكيس فيها .

- يقولون ان في طعام الأهل عافية الجنة . هل تصدق ذلك ؟

ابتسم الشاب ، ولس رأس الفتاة ، واعجبته تسريحتها الجديدة وتنورتها الرمانية لكنه استغرب ان تكون نحيفة الى هذا الحد . وتذكر انه اخبرها مرة مداعبا ان لها مخا يعادل وزن جسدها . لكنها لم تضحك بل ظلت واجمة . فهل هي زعلت ؟ ارتسمت على وجه الفتاة مسحة جادة :

- كنت اخشى ان تغادر المحطة ولا اراك . وتلتحق بالجبهة دون ان تتذوق الكعك الذي صنعته بيدي . اني اراك شجرة وارفة تفرش اجنحة ظلييلة كالطيور ، فهل ثمة اجمل من ان يتحول الانسان الى طير باجنحة فضية ، بينما الدنيا تحت بصره روضة مزهرة ؟ وكنت اطل من نافذة السيارة حيث يلوح فيض من الضباب السحري واقول ان ثمة رجلا ينتظرني الان . فهل سيغادر المحطة الى الجبهة ويكون الوداع ؟ اني اراك قطارا قادما يخترق الليل ويمأل الفضاء بصوت سحري لا كالقطارات . ويلفحني هواء الليل . ورذاذ السماء ، واتخيل وجهك نبتة خضراء فأكاد ، احلق واحلق وأقول ان العشاق دوما على حق .

ذات يوم نهضت من النوم صباحا وبكيت . وظننت انني لن اكف عن البكاء ابدا . لماذا ؟ بصراحة لا اعرف وتروقني فكرة الجلوس في ارجوحة لتأخذني السماء بعيدا حيث الزرقة الصافية . واطل اتأرجح وانظر الى اسفل متأملة الحقائق وسقوف البيوت رمادية ، لكنني اكتشف في النهاية انني مضحكة وان هذا ما يفعله الأطفال في العادة .

\*\*\*

لم تكن الفتاة التي ظلت تتحدث لفترة طويلة قد ادركت بعد ما اذا كانت قد اسرفت في الحديث ، لكنها فكرت ان ما قالته طبيعي جدا . فمن العادة ان يميل العشاق الى الثثرة . المضحك انهم يكتشفون في النهاية انهم لم يقولوا شيئا . وأن الأشياء العظيمة هي التي ما زالت مخبوءة في الصدر كقنبلة ، وشعرت بهاجس غامض يحتل صدرها ذلك الهاجس الذي يملكها مرة واحدة ولا يتركها الا وهي في حالة اقرب الى الغيبوبة .

وكتبت في دفترها المدرسي ذات يوم : ان الذي احبه طير ابيض . كلما عاد ارى في عينيه اخضرار الزيتون . وقالت المديرية : ومن هو الطير الابيض الذي تملاين دفاترك بالحديث عنه ؟ لم تجب الفتاة . لكن المديرية وقد رأت الحلقة في اصبعها ، ادركت كل شيء فابتسمت .

وقال الشاب : في الجبهة تبدو الجبال كوجوه ثلجية . راقبت الفتاة سيارة انحرفت لتتفادى الاصطدام بمرتفع اسمتي ، قالت : قرأت مرة ان الناس في الاسكيمو يحفظون الطعام في الثلج لاعوام ، ويخرجونها وهي ما زالت طازجة . كانت الحقيبة تشغل فيما بينهما حيز الفراغ . وشاع في صدر الفتاة احساس ما . دفعت الحقيبة الى الوراء . فلم يعد ثمة فراغ . وكانت الأنوار الخافتة ترسم لجسديهما ظلين كبيرين على الرصيف المغسول . قمران يحتميان من الظلام . ووجدتا نفسيهما للمرة الثانية يثرثران من جديد . لماذا يكون العشق دوما كالأشجار ! وقال الشاب انه رغم انتظاره الطويل ، كان موقنا من قدومها حيث ستمرز له من جوف الظلام كخبير سعيد . فيتحدثان عن الجبهة والنصر والشوق العارم وقالت الفتاة وانا قادمة فكرت في القضبان الحديدية وقلت اليس في العالم خطوط بلا نهاية ؟ وخطر لي عبث الطفولة هل تذكر ! تضاحك الشاب : واذكر انني صفعتك على خدك .

دهشت الفتاة : لماذا ؟ لانك وضعت اذنك على القضيب الحديدي في انتظار سماع الأصوات القادمة . كنت تقولين ان للمدن النائية رائحة الغربة ونكهة اثيرية خاصة .



- لكنني كنت في التاسعة من العمر .

- كنت داهية . تقولين كلاما يشبه الالغاز .

ضحكت الفتاة : والآن ؟

عصر الشاب يدها بليونة فاستسلمت اصابعها وفكر ان ملمسها يشبه البرتقالة  
الناضجة : فطالما فكرت ان اكتب رسائل الى عشاق العالم وفي ذيل كل رسالة ارسم  
خنجرا يطعن قلبا واكتب ان الأعداء يقتلون العشاق اليس هذا ما يحدث فعلا ؟ ذات  
يوم صوبت رشاشتي الى عدو رأيت يتحرك باتجاهي . وعندما اكتشفت انه بلا سلاح ،  
قدمت له الطعام ، فأكل وكان كوحش وكان يرمقني بعينين ثعلبيتين ووجه مذعور .  
لماذا ؟

- ربما كان دماغه محشوا بدخان .

كانت الفتاة تتحرك الى جانبه بمرح وترقب الأضواء وهي تنوس في الطرف  
الأخر ، ولاح سور طيني والى جانبه رجل متدثر ببطانية يبيع الشاي لبضعة جنود وثمره  
سيارات أجرة تنهض في الظلمة كاشباح فيما تظهر بداخلها رؤوس بشرية مضربة بفعل  
بخار انفاسهم وقال الشاب : ثلاثة شهور واعداد .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

انتهت الفتاة : وهل ستكتب رسائل ؟

- كل اسبوع .

- دوغما انقطاع ؟

- دوغما انقطاع

- وتضع في كل رسالة وردة كما في بعض الأفلام ؟

- واضمخها بالعطر كما في الفيلم التلفزيوني الأخير .

ابتسمت الفتاة :

- هل رأيت الوردة اذ اخرجتها المرأة من الدفتر وكانت مطوية كورقة العجيب

انها كانت ذات رائحة نفاذة دهشت لها المرأة ، فارتسم على وجهها تعبير كالخوف .

فهل تحتفظ الوردة بالعطر لسنوات ؟ وانت هل تقطع رسالتك المسافة دون ان تفقد

رائحتها ؟ أعني دون ان تستنشق رائحة البارود .

- لن يكون ثمة بارود في الرسائل ستصلك كما لو هبطت بالباراشوت . فرصته

الفتاة من ذراعه : وتكتب لي في كل رسالة قصة ؟

كان الشاب يقرب احد الجنود وهو يلوذ بالسور ، حاملا استكان الشاي ،

وينفخ عليه لكي يبرد واردف الفتاة :

- لم أنس حكاية الجندي الذي كان يحتفظ برسائل حبيبته في صندوق صغير ،

ولما هطلت السماء ، لمدة ثلاثة ايام ، فوجيء بالسيول تجرف الصندوق الى الوديان ،

وفي الآخر وجدته مدفونا في حفرة .

وكاد يرقص اذ وجد الرسائل سليمة .

توقف الشاب والفتاة قرب سيارة أجرة كانت تتأهب للانطلاق. رفع الشاب

الحقيبة الى الداخل وتأمل الفتاة التي راحت تراقبه صافئة واذا لم يجد ما يقوله ، مديده

فاستسلمت يدها . وشعر اذ عصرها بملمس البرتقالة الناضجة . تحركت السيارة

وكانت الفتاة تهجس كما لو ان نافذة بيضاء تنفتح مرة واحدة .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>



# رصاصه عطره

## قصة / فؤاد حجازي



أسكت يا ولد ، قالها في سره ، وأشار بيده .

نهض أحد أتباعه . ضم أصابعه كحبة كمثرى ، علا بها وهبط ، فتحدث الرجل بهدوء . آه . . لو يعرفون كم يحرص على سلامتهم . لو يستطيع مصارحتهم ، بأنه ليس مستبدا كما يشاع عنه . على أية حال ، عندما تنجح التجربة ، سوف يعلمون الحقيقة ، وكم أمضى أياما عصيبة ، ليس من أجلهم فقط ، بل من أجل الخصوم أيضا . نعم من أجل الخصوم .

ابتسم وقد لاح له عنادهم ، بينما هو يؤكد لهم : أليس الخصوم بشرًا . . وأليس من واجبنا العمل على راحتهم .

- الهدوء . . الهدوء يا سادة . وتفرس بعينه في رجاله . كان يعرف أنهم سوف يفهمونه وأن طلب الهدوء سيثير خصومه .

نعم . . فالخصوم بشر أيضا . ويا للفضاعة ، كانوا يغتالونهم بالرصاص ، وللبارود رائحة منفرة . وحين صارح خالصه أن هذه الفضاعة تؤرقه ، وتجعل النوم

مستعصيا عليه ، اقترحوا تنعيم الظرف الذي يحوي المقدوف الناري ، وأتوا بسفرة ،  
تجعل المعدن ناعما وانسيابيا . عندئذ قال من قلب مكلوم : المقدوف . . المقدوف هو  
بغيتي . نظروا إليه مبهوتين .

لا تقولوا ان تغليف المقدوف بمادة رقيقة ، تليق بالبشر ، مستحيل هذا هو  
التحدي . رد أحدهم كأنه رجع صدى : تحدى . . ضغط على الكلمات ، ونطقها  
ببطء : نعم التحدي بأمثالنا. وبعد أن غاص في عيني محدثه برهة ، أردف بصوت  
رصين : ونتخلص من الظرف المعدني . وتساءل شاردا : ألا يصيب ملمسه البارد  
الانسان بقشعريرة . ؟! أمنا على كلامه ، فاستمر غير عابء بالحيرة في عيونهم ،  
كيف كانوا يطيقون رائحة لحم الانسان المحترق . أي قلوب كانت بين ضلوع هؤلاء  
السادة . لا أستطيع تصور أن تكون قد خلعت تماما من الرحمة .

وحين أدرك أنهم يحاولون النجاة ، مما غزله لهم من خيوط الدهشة والحيرة ،  
قذف إليهم باقتراحه : رصاصة عطرة .

تأمل رؤوس الحشد أمامه . بعد قليل تفوح الروائح العطرة ، وتعبق جنبات  
المكان . وشت تعابير وجوههم أنهم لم يصدقوا آذانهم ؛ فأكد لهم أن ما سمعوه  
حقيقة ، وبسط الأمر أمامهم : نعم يا سادة . . مسحوق التلك الناعم الملمس الزكي  
الرائحة ، والهش ، نود معالجته بالتقنية الحديثة ، ليكتسب صلابة الفولاذ وحينئذ .  
سوف يخترق الجسد في يسر وسهولة . هل قلت يخترق . ؟! عذرا فما زالت كلمات  
من عصر الجهالة تنزلق من لسان الانسان سهوا . ينساب نعم . . ينساب في نعومة ،  
نعومة التلك ذاته ، ويفوح منه رائحة عطرة . فلا تنفر الانسان قبل موته رائحة  
البارود ، أو رائحة لحمه المحترق .

ضرب كفا بكف ، وقال وهو يحرك رأسه يمنة ويسرة : لحظات الانسان  
الأخيرة . . يا إلهي . . ألا نستطيع جعلها سعيدة . ؟! ودون ألم . ؟! وتغضنت  
ملامح وجهه وهو يتساءل : كيف سمحوا لأنفسهم . ولم يكمل عبارته ، فقد احتبس  
صوته .

أخرجه سؤال من تأثره : مسحوق التلك هش جدا ؟ فعاد صوته قويا : هذا هو التحدي الحقيقي . تصنيع غلاف رقيق ، يغلف المقذوف الناري ، بدلا من المعدن البارد . وأخرج بعض الظروف الفارغة من جيبه وألقاها أرضا . أود أن أخلص الناس من هذه الجلافة . تمشي في المكان ، وقال وكأنه يفكر بصوت عال : أريد أن أتخيل .. أتخيل المقذوف وهو ينساب الى جسد الانسان دون أن يشعر . أي سعادة .. وأي نصر .. !

انشغل عنهم بالمشي دون أن يتفوه ، وعندما رفعوا عيونهم إليه ، أدرك أن عقولهم شرعت في العمل ، فقال بصوت حالم ، ما أروعه من حلم ، عندما يدخل المقذوف بغلافه الجديد ، جسد الانسان ، دون أن يخلف ظرفا فارغا بجوار حامل الرصاص ، ألن نريجه عندئذ من صوت ارتطام الفارغ بالأرض .. ؟! ألن يمضي إلى حاله مستريح الضمير كأنه لم يفعل شيئا . وهو بالفعل لن يفعل شيئا . استفسروا منه ، فهدأهم بقوله : سوف تعرفون كل شيء في حينه .

همى رجاله أوار الكلام . الخصوم متحفزون للرد . حانت منه نظرة نحو رئيسهم . غمره اشفاق وعطف شديدين . بعد قليل تنتهي متاعبك أيها العزيز .. آه لو تعلم .. كم فعلت من أجلك ومن أجل أصدقائك .. آه لو تعلم كيف لمست كلماتك التي سجلوها لك في شقتك شغاف قلبي . خاصة عندما قلت ليتني مت في هذا الحادث . لم تحمد الله لأن الأطباء أنقذك بعد أن تهشمت رأسك . داخل السيارة التي انقلبت بك في الطريق الزراعي . طبعا كنت عائدا من إحدى اجتماعاتك مع مريدك . وجعلت أتأمل كلماتك : لومت في الحادث ، لم أكن لأشعر بشيء أما الآن .. فمن يضمن لي موتا دون مرض .. دون ألم . من يضمن لي ألا تشقيني شيخوخة عملة قد أكون فيها عالة على آخرين . وأردفت ضاحكا . تجاوبك ضحكات أصدقائك : وكنا استرحنا من القرف .. ووجع القلب . آه لو تعلم كم أدمتني كلماتك .. وكيف عصاني النوم .. وكيف جافتني راحة البال . تأمله من بعيد بعينين نافذتين وقال في نفسه : لا تحمل هما يا عزيزي .. حالا .. من الجيوب العلوية كما

اتفقنا . . يتم الانطلاق تلقائيا ، دون أن يشعر أحد بشيء . . وتعم الروائح الجميلة . . ضحك في نفسه وهو يتخيله يحاوره ، وهل يفوتني مثل هذا الأمر . طبعاً للرجال عطور مفضلة ، وللنساء كذلك . اطمئن لم أكن لأسمح بعطر واحد للجنسين . وهل انعدم الذوق عندنا . . !

وحين أبلغوه بنجاح تصنيع مسحوق التلك ، ظانين أنهم بلغوا نهاية المطاف ، أشار لهم أن اجلسوا ، واهدأوا . ألم أقل لكم في مرة سابقة ، أن حامل الرصاص لن يفعل شيئاً . وأنكم سوف تعرفون كل شيء في حينه . لن ينطلق رصاصنا من مسدس . ماذا . او بندقية وأطرق نحو الأرض حتى يتفكروا في كلماته . رفع رأسه وقال : مسدسات وبنادق في عصر العلم والمدنية . . ؟! مسدسات تصدر أصواتا مزعجة . . الا يكفي انساننا في المدينة ما يعيش فيه من ضوضاء ؟!

أي جهالة تلك . . ؟! قال أحدهم ولكن لا أطيق سماع هذه الكلمة . هل سمعتم عن الصاروخ الذي يبحث عن الطائرة المعادية ، منجذباً نحو الحرارة الصادرة منها ، او نحو ذبذبات معينة لها . ألسنا في عصر الحب والقلوب . أليس للقلوب نبضات، أريد من الرصاصة أن تتجه وحدها ، نحو القلب مباشرة . تعجب أحدهم : وحدها . . ! نعم وحدها . يركب في الرصاصة جهاز صغير يوجه مسارها نحو نبضات القلب ، وهذا نريخ المتلقى من أي ألم ؛ تخيلوا معي ناحية القلب مباشرة . فلا تتاح له فرصة للتلفت ، أو حتى ليرمش بعينه . . فأني سعادة . . وأي مستقبل ينتظر البشرية . لو نجحنا . . سوف تعمم الفكرة على مختلف القذائف في الحروب . فأني حروب راقية سوف نتمتع بها ، وأي آلام سنريح منها الانسان .

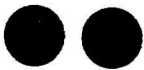
أرجوكم أن تتخيلوا معي . . في القلب مباشرة . لا جرح في ساق ، أو بتر ذراع ، ولا عذاب في مستشفى عام أو خاص، في القلب مباشرة . فأني انجاز عظيم نسعى إليه . هز أحدهم رأسه وقال : ولكن آه . . هذه المرة فقط سأقبل ولكن هذه . ولكن الرصاصة لن تفرق بين قلب الخصم وقلب الصديق . ضحك ما شاء له الضحك ، وصاح من أعماق قلب مترع بالسعادة : مرحي مرحي أيها العزيز .



ليست نبضات القلوب في الحياة العادية . لقد أجرى الأطباء فحوصا على قلوب  
الخصوم عندما احتجزوا ، فوجدوا دقاتها تزداد وتسرع في الاجتماعات ، وخاصة  
عندما يذكرون كلمات مثل التقدم والشعب . لم يصبر أحدهم : واذا لم يقولوها .  
تعجب من سذاجته ورد في أناة : نستدرجهم الى قولها . . هل هذه معضلة . . ؟! ولا  
تنسى أنهم عادة في أي نقاش يفعلون وتأخذهم الحمية ، أما نحن فأعصابنا هادئة أو  
لو سمحتم لي . . باردة تماما . .

تمشى جيئة وذهابا . . وقال كأنه يحدث نفسه : لم يسألنا أحد عن العدو في  
الحرب . قالوا في نفس واحد : كان السؤال على أطراف ألسنتنا . . ضحك وهو يتملى  
وجوههم في عطف : نناور . . نجعل العدو يرمح . . وعندئذ . . وضحك بصوت  
عال . . حدث ولا حرج .

اندفع أحد خصومه من آخر السرادق طالبا الكلمة . لم يكذب قطع منتصف  
المسافة حتى سقط أرضا ، وانبعث أريج لطيف ، اندفع زميل له ليسعفه فسقط بجواره  
وزاد الأريج في الجو . استنشق على المنصة الأريج وقطب وجهه غاضبا ، رغم تنبيهي  
لهم استخدموا عطر النساء في رصاص معد للرجال يا للفضيحة أين أولى وجهي .  
نهض غاضبا وقد تولاه الانفعال : ولم يكذب يثير الى أحد رجاله . حتى انحط على  
كرسيه ، اندفع إليه أتباعه ، تساقطوا حوله ، وقد انبعث الأريج اللطيف في الجو ،  
وسمعه القريبون من المنصة ، يتمتم في صعوبة : نجحت التجربة . . !!



# قسط فتاويخو

## من شعراء الطليعة في أمريكا اللاتينية

بقلم : د. حامد يوسف أبو أحمد

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لم يعد غريبا أن يتناول النقاد في جميع أنحاء العالم أعمال شعراء وكتاب أمريكا اللاتينية بالشرح والتحليل . فقد أصبحوا بحق من أبرز الكتاب والشعراء في العالم بل إنهم خلال العقدين الأخيرين من القرن الحالي قد بزوا شعراء وكتاب أوروبا ، وأصبحت شهرة بعضهم في أوروبا نفسها أعظم من شهرة أي كاتب أو شاعر أوروبي . ومن ثم فإن دور النشر في أوروبا توزع حاليا الآلاف المؤلفات من أعمال هؤلاء الكتاب في جميع العواصم والمدن الأوروبية . ويكفي أن إحدى طبعات قصة « مائة عام من العزلة » للقصاص الكولومبي جابريل جارثيا ماركت ( نوبل في الآداب ١٩٨٢ ) قد أربت على المليون نسخة . وإذا طقنا ببعض الأسماء البارزة من كتاب أمريكا اللاتينية الأحياء نجد هناك المكسيكي أوكتايفو باث ، والأرجنتيني خورخي لويس

بورخيس ، والكوبي اليخو كارينتر ، والكولومبي جابريل جارتيا ماركت والبيرواني ماريوفا رجاس أيوسا الذي يعد من أبرز كتاب القصة المعاصرين في العالم أجمع بالرغم من أنه لم يبلغ بعد الخمسين عاما ( ولد عام ١٩٣٦ ) وهناك أيضا خوليو كورتاثار وخوان كارلوس أونيتي وكارلوس فوينتيس وسواهم كثيرون ممن حازوا شهرة عالمية وأصبحت أعمالهم مترجمة إلى معظم لغات العالم الحية . على أن هناك من كتاب أمريكا اللاتينية الراحلين من لعبوا دورا كبيرا في تطور فنون الأدب في العالم . ومن أبرز هؤلاء روبن داريو ( ١٨٦٧ - ١٩١٦ ) وهو مؤسس حركة الموديرنزم ( الحركة الحديثة ) التي أحدثت ثورة هائلة في شعر إسبانيا وأمريكا اللاتينية المعاصر . وهناك أيضا بابلونيرودا ( ١٩٠٤ - ١٩٧٣ ) ، ولا نطن أن أي قارئ في العالم يجهل أهمية هذا الشاعر العملاق ، وبثيني أويديوبرو ( ١٨٩٣ - ١٩٤٨ ) رائد الحركة الطليعية الابتداعية في الشعر المعاصر . . الخ الخ .

لكن هناك شاعرا يعد في نظر غالبية النقاد أعظم شعراء أمريكا اللاتينية هو قيصر فاييخو ( ١٨٩٢ - ١٩٣٨ ) ، وإن كان لم يعرف بما فيه الكفاية في العالم العربي ، على الرغم من أن بعض شعرائنا الكبار قد أشادوا به مثل الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي يقول في لقاء نشرته مجلة الدستور ( عدد ٢٩ نوفمبر ١٩٨٢ ) : « إني عندما أقرأ شعركم مثل قصائد فاييخو ونيرودا أحس كأني أعيش في عالمي العربي . وليس الأمر كذلك عندما أقرأ شاعرا أوريبيا » فمن هو قيصر فاييخو وما دوره في التطور الشعري العالمي ؟

#### حياة الشاعر وأعماله :

ولد قيصر فاييخو في سانتياجو دي تشوكو ( بيرو ) عام ١٨٩٢ ، وكان ترتيبه الابن الاحد عشر والأخير لأبوين يحملان في دمهما أصولا هندية واسبانية . ويشير فاييخو كثيرا في أعماله إلى أسرته وإلى البيت الذي ولد فيه ، وهي عادة نجدها عند كثيرين من شعراء وكتاب هذه القارة . وعندما أتم الطفل دراساته الأولية في سانتياجو انتقل الى مدينة أخرى لاتمام الدراسات المتوسطة وهي مدينة هاما تشوكو

التي مكث فيها من أبريل ١٩٠٥ حتى ديسمبر ١٩٠٨ .

ثم بدأ دراساته الجامعية في مدينة تورينيو عام ١٩١٠ ، ولكن نظرا لوضع الاسرة الاقتصادية السيء اضطر لترك الجامعة وأخذ في مزاولة بعض المهن ، حيث اشتغل مع عمال المعادن في كيروفيلكا ، وصيبا في أحد المحلات بمدينة هامبا تشوكو ، ثم مساعد صراف في محل بمدينة أخرى . وفي عام ١٩١٣ عاد فالتحق بكلية الآداب بجامعة تروخيو ، حيث تخرج منها عام ١٩١٥ ، وقدم بحثا في السنة النهائية تحت عنوان « الرومانتيكية في الشعر الاسباني » . وفي عام ١٩١٥ انضم الى المجموعة الادبية والفنية التي كان يتزعمها الاديبان أنطينور وأريجو وخوسيه جاريدو . وقد كتب خلال هذه الفترة من ١٩١٥ الى ١٩١٧ كثيرا من القصائد التي سوف تنشر فيما بعد في أول دواوينه وهو « النذر السوداء » . وقد انتقل الشاعر الى ليما في ديسمبر عام ١٩١٧ حيث تعرف على بعض أدباء العاصمة ، ثم أخذ في تصحيح القصائد التي أحضرها معه من تورينجو وكتب قصائد أخرى غيرها ، فتكون لديه كتاب كامل عهد به إلى إحدى المطابع وصدر الكتاب ( ديوان النذر السوداء ) في يوليو عام ١٩١٩ . وكان فاييخو في ذلك الوقت قد انتهى من كتابة عدد من القصائد الجديدة التي سوف تراها منشورة فيما بعد في ديوانه الثاني « Trilce » وقد عمل قيصر فاييخو بعض الوقت في المدرسة الوطنية بمدينة جوادالوبي ثم انتقل الى مهبط رأسه « سانتياجو دي تشوكو » عام ١٩٢٠ فوقع له حادث غريب كالذي وقع منذ حوالي أربعة قرون لأديب إسبانيا الأشهر ميغيل دي سرفانتيس صاحب قصة « دون كيخوته » . ذلك أن - الأديب الشاب فاييخو وقد اتهم ظلما في الأحداث التي انقسمت فيها مدينة سانتياجو إلى عصبتين ، وحكم عليه بالسجن ف قضى في سجن تورينجو ثلاثة أشهر ، ثم خرج منه في فبراير عام ١٩٢١ فتوجه الى العاصمة « ليما » وهناك نشر قصته القصيرة التي عنوانها « بعيدا عن الحياة والموت » وحصل بها على جائزة أدبية . وقد نشر ديوانه الثاني Trilce عام ١٩٢٢ وكتب مقدمته صديقه الأديب أنطينور أوريجو . وفي يونيو عام ١٩٢٣ ركب البحر متوجها إلى فرنسا ، وكان هذا هو الوداع النهائي لبلاده ، لأنه سوف يعيش طوال الفترة القادمة

في باريس ولن يغادرها الا لمؤتمر أو منحة في هذه العاصمة الأوروبية أو تلك .

وفي باريس ظل قيصر فاييخو يعاني من شظف العيش إلى أن توفي بها عام ١٩٣٨ . وقد تعرف خلال هذه الفترة على عدد من كبار شعراء العصر مثل بيثيتي أويديوبرو وبابلو نيرودا . كما تعرف أيضا على فتاة فرنسية تدعى جورجيت فيليبارت ، وتوطدت علاقته بها إلى أن تزوجها عام ١٩٣٤ ، وكانت هذه تتشبه في غالب الأحيان من هوة الفقر الذي كان سمته الغالبة طوال حياته كلها . ونظرا لهذه الخصاصة المستمرة فقد اقتنع قيصر فاييخو بأن الفقر هو طريقه الوحيد الملازم له في حياته . وذلك كما جاء في خطاب له بعث به إلى صديقه بابلو أبريل عام ١٩٢٧ . ولكن فاييخو كان يثور في بعض الأحيان على فقره . فقد كتب عام ١٩٢٨ خطابا إلى صديق آخر يدعى خافير أبريل قال له فيه : « إلى متى سوف يستمر هذا الفقر القتاتل ؟ إنه فقر مستديم طوال اليوم وطوال العام ، فقر خالد » وهذا الفقر المتواصل ، فقره الخاص وفقر الآخرين طرح على وجوده هذا السؤال القاسي حول الظلم الاجتماعي وعيشة الحياة ، وهو الموضوع الذي يدور حوله جانب كبير من أشعاره . ويتساءل قيصر فاييخو : ألا يمكن إيجاد حل جماعي حقيقي من أجل الجميع ؟

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وإذا كان فاييخو قد ظل بدون أيديولوجية محددة حتى عام ١٩٢٨ بل إنه كان يحتقر كل الايديولوجيات ، فقد وجد نفسه يبادر الى حضور بعض الدروس والمحاضرات التي كانت تلقى في ذلك الوقت في بعض الدوائر الخاصة بأصدقاء الاتحاد السوفيتي والثورة البلشفية كما كثف من قراءاته حول المادية الجدلية . ثم ذهب إلى الاتحاد السوفيتي ولكن زيارته كانت قصيرة للغاية إذ لم تستمر إلا أسبوعين أو ثلاثة . ولم يكن قيصر فاييخو مؤمنا بأن الماركسية قادرة على حل جميع حاجات الانسان الطبيعية ، لكن انحيازه إليها كان من باب التفضيل فقط . وقد انعكست هذه الايديولوجية الجديدة على أشعاره لكن تأثيرها لم يكن صارخا كما هو الحال عند كثير من الشعراء الايديولوجيين ، بل ظل قيصر فاييخو يعطى الشعر حقه أولا من

الصنعة ، ولا يلجأ إلى الشعارات الزاعقة الا فيما ندر . وعندما قامت الحرب الأهلية الاسبانية عام ١٩٣٦ انحاز الشاعر بالطبع الى جانب الجمهوريين فكتب القصائد الرائعة التي يحلم فيها بحياة إنسانية جديدة تنبعث من بين رماد القتلى وشهداء الحرب وكأن إسبانيا أصبحت هي رمز الاحياء الجديد : -

قاتلوا من أجل الجميع ، وقاتلوا  
من أجل أن يصبح الفرد رجلا  
ومن أجل أن يصبح السادة رجلا  
ومن أجل أن يصبح العالم كله رجلا ، ومن  
أجل أن تصبح الحيوانات أيضا رجلا

وهو يخاطب المتطوعين قائلا :

أيها المتطوعون ،

من أجل الحياة ، من أجل الصالحين ،  
اقتلوا الموت ، اقتلوا الأشرار .

<http://Archivebeta.sakinit.com>

وقد جمعت القصائد التي كتبها في اسبانيا ونشرت عام ١٩٣٩ أي بعد عام واحد من موته تحت عنوان : « إسبانيا - باعدي عني هذا العس » كما جمعت القصائد الأخرى التي كتبت من قبل تحت عنوان « قصائد إنسانية » ونشرت في نفس العام أيضا .

ولقيصر فاييخو بالاضافة إلى ذلك « قصائد نثرية » ، وبعض الأعمال المسرحية والقصصية ، وإن كانت لم ترق إلى مستواه في الشعر . وهكذا نجد أن أعمال فاييخو الشعرية لا تتعدى خمسة كتب نشرت كلها في كتاب واحد ( الأعمال الشعرية الكاملة ) من القطع الصغير تبلغ صفحاته حوالي ثلاثمائة صفحة . ولكن هذا الانتاج القليل قدم لعالمنا المعاصر شاعرا من أعظم الشعراء الذين عبروا في



شعرهم عن الألم الانساني .

موقعه على خريطة الشعر المعاصر :

نشر قيصر فاييخو ديوانه الأول « النذر السوداء » عام ١٩١٩ ، أي أنه بدأ يقتحم ساحة الشعر في أمريكا اللاتينية في بداية العشرينات من هذا القرن ، وبذلك تكون أعماله معاصرة لأعمال بيثيني أويد و برو في أمريكا اللاتينية ، واعمال شعراء جيل ١٩٢٧ في إسبانيا أي جارتيا لوركا وخورخي جيان ورفائيل ألبرتي ولويس ثيرنودا وبيثيني ألكساندر . وسواهم من شعراء هذا الجيل العملاق الذي يعد بحق جيل الشعر الصافي في إسبانيا الذي بلغ بالشعر الاسباني قمة التطور الاوربي في الشعر المعاصر . أما في أوروبا فقد كانت الحركة الرمزية آخذة في الانحسار ولم يحظ بشهرة كبيرة من شعرائها في ذلك الوقت الا بول فاليري بينما كانت الساحة مليئة بالحركات الطليعية ومؤهلة لانتشار الحركة الجديدة التي عرفت باسم السيريالية . وكان جيل ٢٧ في إسبانيا قد بدأ في نشر أعمال شعرائه الموسومة بالطابع السيريالي ، وظل على هذا المنوال حتى نهاية عقد العشرينات تقريبا عندما بدأ يظهر تيار الالتزام . أما حركة الموديرنزم ( الحركة الحديثة ) التي بدأها الشاعر النيكاراجوي روبن داريو في نهايات القرن التاسع عشر فقد خبا ضوءها بعد موته مباشرة أي حوالي عام ١٩١٦ ، وأفسحت المجال للحركات الطليعية . واذا كانت حركة الموديرنزم قد عرفت بتعبيراتها و« إكليشياتها » الجاهزة التي ملها الشعراء بعد فترة قصيرة ، فإن الحركات الطليعية قد اتجهت هي الأخرى نحو التعبيرات المدرسية الجاهزة ، وبدلا من أن تصبح عوناً على النمو والتطور كما كان المرجو منها إبان ظهورها قعدت بالشعر عن الحركة ووضعت في قوالب جامدة .

ولعل قيصر فاييخو هو الشاعر الوحيد الذي استطاع في ذلك الوقت أن يجسد حرية اللغة الشعرية كاملة ، بدون « روستات » أو أفكار جاهزة عما يجب أن يكون عليه الشعر . كان هذا الشاعر العملاق يغوص فيما بين الألم والأمل بحثاً عن لغة شعرية جديدة وصوت شعري لم يسبق له مثيل . وقد نجح في هذه المهمة نجاحاً

منقطع النظر . كان فايخو يصدر في قصائده عن الالهام الخالص وينأى عن قواعد شعراء الطليعة وقوالهم الجامدة . ويلاحظ في ديوانه الأول بعض التأثير بأسلوب روبن داريو وحركة الموديرنزم لكن إعجابه بداريو لم يتعد ما في شعره من حيوية خلقة وصفاء شعري ، وما ينطوى عليه من حالة تمزق بين الحياة والموت فضلا عن اتجاهه الكوني Cosmopolita . كما أن فايخو قد تأثر أيضا بالحركة الرمزية لكن اهتمامه لم ينصب إلا على الرموز ، تاركاً المخيلة الرمزية والتعبيرات المجازية المتكررة . وقد ظل قصير فايخو نسيج وحده طوال حياته ، يصدر عن الالهام الخالص ويعبر عن القلق الوجودي العام . ولعل هذه الجملة لنوفاليس تعبر عن حالة فايخو خير تعبير يقول : « اننا نبحث عن المطلق في كل مكان ولا نجد إلا أشياء فقط » . وحتى عندما انحاز فايخو إلى الشيوعية واتجه نحو الالتزام ظل حريصاً على أصالته المستمدة من الالهام الخالص وهذا ما أكدته في خطاب أرسله في ٢٩ يناير عام ١٩٣٢ لصديقه الشاعر « لاريا » قال فيه « ومع ذلك فإني أعتقد أن السياسة لم تقتل في بالكامل ما كنته بالأمس . نعم لقد تغيرت ولكن لعل ما زلت كما كنت . أنني أوزع حياتي بين القلق السياسي والاجتماعي وبين القلق النفسي الشخصي المستكن في أعماقي » . وقد بلغ الأمر بقصير فايخو فيما بعد أن طلق بالكامل كل الأيديولوجيات الدينية والفلسفية والسياسية بما في ذلك الاتجاه البلشفي وقد سجل هذا الموقف في قصيدة كتبها عام ١٩٣٧ يقول فيها :

وداعاً إخوان القديس بطرس

وداعاً أتباع هير اقليطس وإرازمس واسبينوزا

وداعاً أيها المطارنة البلشفيون البؤساء .

لكن قصير فايخو لم يودع إطلاقاً روح الثورة والأمل في تغيير العالم . ومن ثم كانت بعض قصائده الأخيرة تجسد الحلم في المدينة السعيدة ، حيث يصبح كل شيء من معدن الذهب وحيث يتحاب الناس جميعاً فينطق الأبكى ، ويسير الأعرج معتدلاً . ويعمل كل الناس ويخصب الجميع ويفهم الجميع ، وبذلك لن يموت إلا

الموت . يقول قيصر فاييخو في قصيدة « نشيد لتطوعي الجمهورية » وهي أول قصيدة في ديوانه « إسبانيا : باعدي عني هذا العس » :

سوف يأتي الرخاء على سبع موائد  
كل العالم سيصبح من الذهب الفجائي  
والذهب  
شحاذون عمالقة من نفس فصائل دمكم  
والذهب نفسه سيصبح حينئذ من الذهب  
سوف يتحاب كل الناس

\*\*\*\*\*

سوف يرى العميان عند عودتكم  
وسيسمع الصم وقلوبهم تنبض  
وسيعلم الجاهلاء ، ويجهل العلماء  
وستطبع القبلات التي لم تستطيعوا طبعها  
ولن يموت إلا الموت .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ديوان « النذر السوداء » :

نشر هذا الديوان كما ذكرنا عام ١٩١٩ . وفي قصائده نلمس ذلك الصراع في نفس قيصر فاييخو بين الاشكال الشعرية التقليدية التي يقلدها بدون اقتناع وبين الالهام الخالص والتعبير الأصيل الذي يحاول الانفلات من قيود التقليد . ويزداد هذا التوتر حدة في القصائد ذات الطابع الميتافيزيقي ، التي يدور معظمها حول قدر الانسان ، واحتضاره بين الزمن والموت ، وبؤس البشر ويتمهم ، وفوق هذا وذاك حاجة الانسان الغربية للألم وللشر وهما أمران ينوء بهما كتف الانسان دون أن يفهم لتلك أي سبب ، ثم الضربات التي يتلقاها الانسان دون أن يدري من أين ولماذا حدث ذلك . يقول قيصر فاييخو في القصيدة الأولى التي يحمل الديوان اسمها :

ثمة ضربات في الحياة ، شديدة القوة . . . لست أدري  
ضربات وكأنها غضب الله ، وكأن أمامها  
تيار المعاناة يأخذ طريقه  
نحو الروح . . . لست أدري

وتذكرنا هذه القصيدة بقصيدة إيليا أبو ماضي الشهيرة « جئت لا أعلم من  
أين ولكني أتيت . . . الخ » وإن كان الفرق بين شاعرنا العربي وهذا الشعر الاسباني  
الامريكي هو أن هذا الاتجاه الميتافيزيقي يمثل المحور الذي سوف يدور حوله معظم  
شعر فايخو . فالجهل بأقانيم الوجود يعد عند قيصر فايخو مؤشرا للقرف والشعور  
بعيشة الحياة .

وفي قصائد « النذر السوداء » نجد الانسان وحده عاريا أمام الألم ولعل لغز  
الألم والموت والفراغ كامن في داخله . ولكي يعبر فايخو عن هذا الموضوع يلجأ إلى  
« الصورة الرمز » ، وهذا في حد ذاته يعتبر أحد العناصر الهامة في الانفلات من قيود  
الحركة الحديثة « الموديرنزم » التي كانت تلجأ إلى الصور المجازية مثل قولهم «  
رجلاك قبرتان مشثومتان ، يأتیان أزليا من لدن أمسى » .  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>  
وينظر قيصر فايخو في هذا الكتاب إلى الموت على أنه يمثل إمكانية اتحاد البشر  
وإثلافهم يقول :

وعندما افكر هكذا ، أجد المقبرة لذيدة  
حيث الكل يتكاملون في النهاية  
في هزيم واحد  
لذيد هو الظل ، حيث الكل يجتمعون  
في موعد حب عالمي

ويلمس القارىء في قصائد هذا الكتاب ولع قيصر فايخو ببعض الاشياء مثل

الجوع ، الذي ربما كان يعاني منه في الواقع ، والدين بفتح الدال والذنب وهي أشياء واقعية في حياة الشاعر وإن كانت لها جذور ميتافيزيقية . ويرى الشاعر أن الانسان مذنب بالميلاد ، وأن كل ما لدينا حتى عظامنا نفسها دين علينا لآخرين أو بمعنى آخر اغتصبناها من الآخرين . يقول في قصيدة « الخبز الذي لنا » :

إن كل عظامي ليست ملكي  
ولعل سرقتها  
وقد منحت نفسي شيئاً لعله كان  
مخصصاً لغيري  
أنا أعتقد أنني لو لم أولد  
لكان ثمة مسكين آخر يتناول هذه القهوة  
إنني سارق بائس . . فإلي أين المصير !

#### الديوان الثاني وحرية الكلمة :

صدر الديوان الثاني عام ١٩٢٢ تحت عنوان Trilce وهي كلمة منحوتة يصعب ترجمتها والقصائد الموجودة في هذا الديوان أخذ الشاعر في كتابتها منذ عام ١٩١٨ أو ١٩١٩ . ولا شك أن بعض الموضوعات والتعبيرات في هذه القصائد الجديدة تعد امتداداً للقصائد الأولى المنشورة في « النذر السوداء » ، وإن كان هناك عدد كبير من القصائد يمثل قطيعة تامة مع الكتاب الأول . أي أن الشاعر أخذ في صياغة لغة شعرية جديدة . ونقول صياغة متحاشين كلمة يجرب لأن قيصر فاييخو لم يدخل أبداً في زمرة الشعراء الطليعيين الذين كانوا يجربون . وتنطلق قصائد هذا الكتاب من تجربة شخصية عميقة وخلقة محورها الأساسي هو حرية الكلمة . ويشرح لنا قيصر فاييخو في رسالة بعث بها إلى صديقه أنطينور أوريجو أفاق هذه الحرية والحدود التي تمنع تحولها إلى فوضى فيقول : « لقد ولد هذا الكتاب من فراغ كبير . إنني مسئول عنه . أتحمل كل المسؤولية في جماليته ، إنني أشعر الآن أكثر من أي وقت مضى بأن ثمة التزاماً مجهولاً في غاية القداسة يقع على عاتقي بصفتي إنساناً وفناناً . هذا

الالتزام هو أني حر . وإذا لم أكن حرا اليوم فلن أكونه أبدا الدهر .

أحس أن قوس جهتي يكتسب قوته البطولية الهائلة . إنني أصوغ أشعاري حسب استطاعتي في أكثر الاشكال حرية ، وهذا هو أكبر محصول فني جنيته . والله وحده يعلم أين تقع حدود حريتي ! والله وحده يعلم كم عانيت حتى لا يتعدى الايقاع حدود هذه الحرية ويقع في دائرة الفوضى ! والله وحده يعلم كم أشرفت على حافة السقوط وأنا مترع بالرهبة خوفا من أن يموت كل شيء في هوة السقوط في مقابل أن تظل نفسي البائسة حية » .

إذن فالحرية عند قيصر فاييخو تعني الالتزام أيضا بالحدود . حتى ولو لم تتعد هذه الحدود مراعاة روح القصيدة المتمثلة في الايقاع . وكل ما عدا ذلك من وزن وقافية وتساوي الفقرات وارتباط منطقي يمكن التخلي عنه . لكن المسئول عن هذه الحرية وعن الحدود المتضمنة فيها هو الشاعر نفسه . وهذا يعني أن هناك توترا حادا ومستمر من أجل الحفاظ على المعادلة الصعبة بين ضرورة التخلي عن القيود التقليدية في القصيدة . وضرورة ابداع شعر جديد ومستوى اخر من الخلق الشعري . وهكذا فإن قيصر فاييخو يخشى من أن تؤدي الحرية غير المحدودة الى السقوط في الفوضى والقضاء على ترابط القصيدة الذي يعطيها مناعة ضد أي قوة طرد مركزية تؤدي بها إلى الانهيار . وهذا درس عظيم من شاعر عملاق نضعه نصب أعين شعرائنا المحدثين .

وتمتد نغمة القرف في هذا الديوان أيضا ، حيث نرى الانسان يواجه غم العالم ، وغم الزمن ، والزمن نفسه سجن كبير . ومن ثم نجد قيصر فاييخو سجين الذكرى ، يحاول احياء الماضي والمكان السعيد والماضي كله يسقط في هوة الحاضر وكأنه يسقط في فراغ مملوء أبديا بالغياب . ذلك الغياب لكل الاحياء الميتة . وبهذا يطل الموت ايضا برأسه في قصائد هذا الديوان ويصبح نغمة متكررة متجددة في معظمها ولن نستطيع في هذه العجالة ان نوفي هذا الديوان حقه من الشرح والتعليق ومن ثم نتركه كي نعالج في ايجاز شديد بعض الاشعار الاخرى .



## « قصائد انسانية » والأشعار الاخيرة :

في عام ١٩٣٩ قامت ارملة فاييخو والدكتور راؤل بوراس بنشر القصائد والنثر الشعري الذي كتبه الشاعر منذ عام ١٩٢٣ حتى وفاته في ١٩٣٨ . وقد حملت مجموعة من القصائد اسم « قصائد انسانية » وهو اسم لم يعجب بعض الادباء المقرئين من فاييخو مثل خوان لاريا الذي كان يرى ان الاسم الذي كان فاييخو يفكر في اطلاقه على هذه القصائد هو « قائمة عظام » . والمحور الاساسي في هذا الكتاب هو الكائن الانساني . فهنا لا يدور الحديث حول الموت والالم والزمن . . . الخ وانما يدور حول الناس بشحمتهم ولحمتهم وارواحهم وهم يصارعون موتهم والامهم وزمنهم . وهذه النزعة اعطت شعر فاييخو لأخير معنى اكثر تحديدا واكثر وجودية ، يتصل مباشرة بالتجربة الحياتية وهو في الوقت نفسه يقدم مشروعا اكثر عالمية وتعاليا . ان قيصر فاييخو لا يتحدث في هذه القصائد عن العالم الخارجي بصفته موضوعا جماليا وصفيا وانما يتناول العالم باعتباره مسرحا للتراجيديا البشرية . وهذا الاتجاه الجديد في شعر قيصر فاييخو فتح امامه بابا للامل في الانسان ، والامل في ان يستطيع الناس صنع عالم سعيد ، وهو شيء لم يكن يظهر الا على استحياء في اعماله السابقة . يقول فاييخو في احدى قصائد هذا الديوان : -

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

تعجبني الحياة بشكل كبير

ولكن ، بلا شك

مع موتي العزيز وقهوتي

وانا ارقب اشجار البلوط الوارفة في باريس

قائلا :

عين هذه ، وتلك ، وجهة هذه وتلك . . مكررا قولي

حياة عامرة ، ولن يخونني اللحن ابدا !

سنوات طويلة ، باستمرار ، باستمرار ، باستمرار !

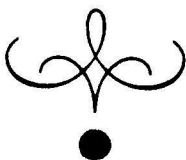
ونود ان نشير الى ان شعر قيصر فاييخو وان عبر عن الموت والالم وصراع الانسان

ضد القدر الا انه لا يدخل باي حال من الاحوال ضمن الاتجاه الرومانتيكي ، وهي حركة كان قد مضى بها العهد منذ سنوات طويلة ، وذلك لان قيصر فاييخو كان يتجنب العاطفية ومن ثم فان آهاته تعلو على آهات الرومانتيكيين وتذهب في اتجاه مضاد تماما لاتجاههم ، كما تخلو قصائده من النبرة التعليمية حتى في اكثر القصائد دعوة الى التضامن الانساني ، وما ذلك الا لان فاييخو كان شاعرا عملاقا استطاع ان يستوعب خلاصة التطور الشعري العالمي ، وان يصدر عن الالهام الخالص دون ان يتعد عن روح الشعر في عصره . ومعروف ان الشعر في ذلك الوقت كان يتجه نحو الصفاء الكامل ثم الالتزام فيما بعد ، فضلا عما استحدثه بعض الشعراء من توجهات طليعية وسريالية .

وقد نشرت بعد موت فاييخو ايضا قصائد « اسبانيا - باعدي عني هذا العُس » ، وقد ذكرنا نموذجا من هذا الديوان في السطور السابقة ونود ان نختم هذه الكلمات عن شاعر امريكا اللاتينية قيصر فاييخو بأبيات من قصيدة « الوحوش التسعة » من ديوان « قصائد انسانية » تقول :

وَمِنْ عَوَاقِبِ الْاَلَمِ  
اَنْ الْبَعْضَ يُولَدُونَ  
http://Archivebeta.Sakhrir.com

بينما ينمو اخرون ، ويموت اخرون  
واخرون يولدون ولا يموتون ، واخرون  
دون ان يولدوا يموتون ، واخرون  
لا يولدون ولا يموتون ( وهم الأكثرية ) .



**حوار مع :**

**الأديب**

# **فاضل السباعي**

**أجراء : وليد مشوع**

« اعدّ نفسي كاتباً اخلاقياً يوظف الفن في خدمة أهدافه المثالية .  
وهذا شرف عظيم اعتز به ، في الزمن الصعب . فأنا مع الفقراء  
والمضطهدين في العالم ، بقلبي ، ولساني ، وقلمي ، وفعلي ،  
متجاوزاً الشعارات الأيديولوجية التي يتسمى بها بعضهم في الأدب  
ثم يمارسون حياتهم على نحو آخر » .

في حي شعبي بحلب ولد فاضل السباعي عام ١٩٢٩ .

عمل محامياً ، فموظفاً في وزارات الدولة ، وأخيراً استقال ليتفرغ لمزيد من  
العطاء .

٤ روايات ، ٨ مجموعات قصصية ، ١٠ كتب في سير شخصيات عربية ،  
وبضعة كتب أخرى . . . مئات القصص والمقالات والدراسات في أمهات المجالات

العربية . . . بعض قصصه ترجم إلى الفرنسية والانكليزية والألمانية والروسية والألبانية والأرمنية .

بعض الكتاب يقولون : « فاضل السباعي أديب مشاكس ! » والحكم لا يخلو من صحة . . . ولوتوخي هؤلاء الدقة لقالوا : أديب متمرّد !

لم يستطع فاضل السباعي أن يقف على الحياد في زمن القهر والاستلاب . . لم يهادن ، لم يداهن ، لم يشترك في تزيف الحقائق . . وإنما راح يعمل فكره ليصوّر الواقع المر الذي يعيشه الانسان العربي ، المعتقل في جلده ، المصلوب على أحلامه وأمانيه البسيطة المشروعة .

تحدث فاضل السباعي عن الديمقراطية المرسومة على واجهات الصحف والمعلنة من أجهزة الراديو ، فأضحك قراءه وأبكاهم في الوقت نفسه . . اغرم بالحياة الشعبية قصورها في قصصه ورواياته ، انحاز إلى جانب الفقراء ، ناصر المرأة ورصد شقاءها ، آمن بالكلمة الناطقة باسم العدالة والمساواة . . آمن بذلك إيمانه بذاته ، لذلك اعتقل ، وحورب في رزقه وفي إبداعه ، حاولوا إخمال ذكره وطمس اسمه . . فازداد الرجل إبداعا .

ما تقدم ليس إلا غيضاً من فيض أسرار كانت وراء إبداع فاضل السباعي لأدب صادق تلقفه المتعطشون إلى الحقيقة . . فانضم نتيجة لذلك إلى أولئك الذين اعتبرهم شعبهم جنوداً مجهولين يعملون بدأب لبناء وطن المستقبل الأمثل للأمة العظيمة .

عشرات الأحاديث والحوارات الصحفية ، العربية والأجنبية ، كتبها وأجاب عنها فاضل السباعي . . ولكن حديثه هنا يمتاز بأمرين :

الأول : اتساع الحديث ، وعدم تقيده بالمساحات الصحفية التقليدية .  
الأمر الثاني : هو تلك النافذة التي استروحنا منها الهواء أنا وهو ، كمحاور ( بالكسر ) ومحاور ( بالفتح ) ، والتي أضفت على الحديث حرارة ومزيداً من الصدق .

هذا الحوار نضعه بين أيدي القراء العرب ، الذين أحبوا فاضل السباعي فجعلتهم ذاكرتهم يحتفون بكل ما يتعلق به ، خصوصا وعموما .

● متى أصدرت أول كتاب لك ؟

●● أصدرت أول كتيبي « الشوق واللقاء » ( قصص ) بحلب عام ١٩٥٨ م على نفقتي . كنت أحمل نسخا منه إلى أصدقائي وإلى المكتبات لبيعها . ثم انفسحت أمامي سبل النشر في بيروت والقاهرة .

يوم بدأت الكتابة وأنا على مقاعد الدرس ، كنت أتسلى بالكتابة وأقلد الكتاب المصريين الذين أحببتهم ، وأحاول تحقيق الذات . . . ثم اكتشفت أنني كنت أخلاقيّ النزعة فيما كتبت ، إنسانيا ، ناقدا ، وبعدئذ أصبحت صارخا .

### الطابع الواحد

● يخيل لمن يقرأ الأعمال الكاملة لفاضل السباعي أنه كتبها في فترة زمنية واحدة ، أعني أنها تحمل طابعا واحدا . . ما رأيكم بهذه الملاحظة ؟

●● أنا أعرف أنك قرأت أعمالي كلها ، بدءاً من « الشوق واللقاء » وانتهاء بآخرها « الابتسام في الأيام الصعبة » . .

● أجل في هذا الشتاء الذي مضى قرأت بضعة عشر من كتبك دفعة واحدة ، وذلك قبل أن أشرع في حديثي معك .

●● طيب ، هل تعتقد حقاً أن على الكاتب أن يغير باستمرار « الطابع » الذي يتسم به أدبه ؟ هذا إلى أن كلمة « طابع » هذه لا أراها تحمل دلالة محددة .

إن كنت تقصد بالكلمة تنوع الموضوعات التي يطرقها الكاتب ، وتمايز الشخص ، واختلاف العوالم . فإن هذا متحقق عندي .

فلطالما اغترفت من الحياة الشعبية ، وذلك حين أكتب القصص التي تحكي هموم البسطاء والفقراء في موطني حلب على وجه الخصوص ، واستوحيت من دنيا المثقفين والمبدعين روائي « رياح كانون » ، واستغرقني عالم الأسرة في روائي « ثم

أزهر الحزن » ، وعנית بالقصة التربوية في مجموعتي « رحلة حنان » ، واستهوتني تلك القصص الطافحة بالمرارة والألم ، التي رصدت فيها حالات القهر والقمع مما يشيع في دول العالم الثالث ، حتى لقد وقفت إحدى مجموعاتي القصصية - وهي « حزن حتى الموت » - على ذلك النمط من القصص الفاجع ، وأولعت ، يا صديقي ، بالقصة المرححة - هل جاءك خبرها ؟- التي تضحك حتى ليعلو صوتك بالضحك ، قصة قصيرة ومطولة . . . والمطولة - واسمها « الطبل » لما يكتب لها أن تنشر بعد .

ولقد زاوجت ، في أحيان ، بين التقيضين : المرح والمرارة ، في القصة الواحدة . . . فأنت ، بعد أن تغمرك البهجة ، تشعر فجأة بالحزن وقد غلب عليك ، أكون قد تمكنت ، في أثناء إضحائك على عيوبنا ، من أن أضع يدك على الجرح !

ولن أنسى ، بطبيعة الحال ، القصة التاريخية ، التي هي بالأحرى سير لبعض رجال العرب ، قدماء ومحدثين ، كل منها في كتاب ، وقد توجهت بها إلى الياfeين .

وليس سرا أني أكتب قصصا للأولاد (وليس للأطفال) ، لما يثن بعد دورها في الصدور معا في كتاب ، وإن كنت قد نشرتها فرادى في المجلات العربية هنا وهناك .

وليس من شك في أن لكل نمط من هذه الأنماط ، أو لكل لون ، طوابعه الخاصة به ، نكهته ، مبسمه ، ولكني ، من ناحية ثانية ، أحسب أن أعمالى كلها مشحونة بالإيمان بالخير والحق والجمال ، وبحب البسطاء والفقراء والصغار ، وبكراهية المستغلين والظالمين والمستبدين . وإن هذا الإيمان ، وهذا الحب والكراهية ، تدفع كلها إلى التفاؤل ، حتى عندما يسقط البطل تحت سنابك الأقوياء ، فسقوطه لا يعني الهزيمة ، إنه استشهاد المناضلين وهم يحاربون .

إن ذلك كله - إن كنت تسميه « الطابع الواحد » - ليس إلا ضرباً من



التجانس والتكامل في نتاجي القصصي والروائي المتواضع ، وهو يؤكد شخصية الكاتب التي وراءها ، وينفي اضطرابها . تلك « وحدة » تنسجم مع الأصالة ولا تناقضها . فليس للكاتب - وبالتالي ليس عليه - أن ينسلخ من شخصيته المتميزة في كل عمل يكتبه ، كما تنسلخ الحية من جلدها .

## الأسلوب

● طيب ، والأسلوب ؟ هل تطوّر أسلوب فاضل السباعي خلال أعماله الخمسة والعشرين ؟

●● « تطور الأسلوب » ، أنا معك في ضرورته عند الكاتب . وأعتقد أن أسلوب كل كاتب « يتغير » تبعا للموضوع ، ويتطور بفعل الزمن .

فالأسلوب الذي صغت به « ثم أزهز الحزن » هو يقينا غير أسلوب « رياح كانون » . فالرواية الأولى كانت حاجتها إلى أسلوب نفسي عاطفي ، وبالتالي رومانسي ، يتلاءم وموضوعات الحزن والحب والفرح التي قدمتها فصولها ، يزيد من حاجتها هذه أن الرواية كلها ( أربعائة صفحة ) هي من روايات البوح والاعتراف ، وقد رويت بضمير المتكلم على لسان بطلتها الفتاة « هالة » التي شدا كانت ملاحظة وذكية ومرهفة .

ولم تكن المسألة كذلك في « رياح كانون » ، الرواية التي احتفظت فيها - بوصفي روائيا - بمهمة « الرصد » فكان أسلوبها أميل إلى السرد والتسجيل ، وذلك هو ما يتطلبه الفن الروائي الذي أخذت نفسي به في هذا العمل ، مع ترصدي المستمر لاقتناص اللحظات النفسية التي تختلج في ضمير بطلها « رامي حسام الدين » ، المحامي ، المثقف ، المبدع .

هاتان الروايتان الكبيرتان - وكل منهما في نحو مائة ألف كلمة - قد كتبتهم على التوالي : في شتاء ٦١ - ١٩٦٢ ، وفي الأعوام ٦٢ - ١٩٦٤ . فلا يعد اختلاف الأسلوب بينهما ، مع تقارب الزمن ، تطورا ، بل تغيرا حسب الموضوع .

وأمر آخر ، يا صديقي : إذا عدت إلى صفحات مجموعتي القصصية « حزن حتى الموت » ، وجدت العبارة في هذا الكتاب تحاول تجاوز العبارة التقليدية . . . ذلك أن المواقف المرهفة ، في موضوعات هذه القصص ، لم تكن تحتل من الكلام إلا أوجزه .

« يتغير » الأسلوب تبعاً للموضوع ، و « يتطور » بفعل الزمن . . . أجل ! في بواكير الأولى كنت ، مثل كل مبتدئ ، أعبر عن أغراضي بمفردات أوفر عددا . وقد أخذ الزمن على عاتقه تقليص مفرداتي باتجاه التركيز والتكثيف . وهذا طبيعي بالنسبة لكل كاتب يعي إبداعه ، وما برح يجعل من نفسه ناقدا لنفسه .

### عالم الطفولة

● لمسنا ، خلال قراءتنا لفاضل السباعي ، أنه يبدع عندما يتصدى لعوالم الطفولة ، تجلى ذلك خاصة في مجموعتكم « رحلة حنان » الصادرة في سلسلة « اقرأ » عام ١٩٧٥ . هل لذلك علاقة بطفولتكم غير السعيدة التي قلتم فيها ، في التحقيق الذي نشرته مجلة « المعلم العربي » عام ١٩٦٦ : « قضيت طفولة شقية ومهملة . وأستطيع الآن الادعاء بأن ربيت نفسي وعנית بها أكثر مما عني بها غيري » ؟

●● هل لك ، يا وليد ، أولاً أن « ترفع الكلفة » فتخاطبني بضمير المفرد ؟ ثم أقول رداً على سؤالك : إن الذي حرم من متع الطفولة ونعماتها ، ينزع ، إذا ما شب عن الطوق وابتسمت له الأيام ابتسامة ، إلى أن « يعوض » عن حرمانه . وأي عناية كان يتلقاها الأطفال من والديهم في جيلنا ، وخاصة إذا قدر للأولاد أن يروا والدهم وقد اتخذ لنفسه زوجة ثانية يجمعها والأولى في بيت واحد ، تضع أحدهما مولوداً في عام وتضع الأخرى مولوداً في العام الذي يليه ؟! . . . هل لك ، يا وليد ، أن تحزر كم أنجب أبي من الأبناء البنات ؟ تسعة عشر . . . وكان ابنه « فاضل » ، روائي المستقبل ، الولد الأول بينهم ، لم تسبقني إلا شقيقة تكبرني بعام . فأية عناية يمكن أن يتلقاها الطفل الذي كنته من أب يغادر بيته في الصباح ولا يعود إلا مع غروب

الشمس ؟ أو من أم صغيرة السن جدا ، لا تعرف من الكتابة والقراءة إلا « فك الأحرف » ؟ ! ومع ذلك « يسني » بعض أدباء « البروليتاريا » الذين اغتبنوا وأثروا ، بأني « بورجوازي » ! وبأني من الذين ولدوا وفي أفواههم ملاعق من ذهب . !!!

اسمع هذه القصة : ذات مساء ، وقفت وأنا فتى ، في رأس الحارة ، أنتظر عودة أبي من عمله ، لأزف إليه أني نجحت من الصف الثامن إلى التاسع . فلما سمع مني ، سألتني وفي عينيه ريبة : ولكننا لم نسمع اسمك في الراديو !

قلت : أولئك الذين ينجحون في الكفاءة ، يا أبي !

قال : ليش أنت في أي صف ؟

بلعت خجلتي : أنا في الثامن !

فقال : حسبك في التاسع !

من ناحيتي ، حدثت على أولادي وهم أطفال ، واجتهدت أن أوفر لهم كل ما استطعت من اسباب السعادة ، وهي قليلة على كل حال ، مادمت موظفا ، وكاتبا . وشريفا . ولكني عنيت ، في الدرجة الأولى ، بأن انمي فيهم المحاكمة العقلية الصحيحة . وآه كم حدثتهم عن طفولتي ، فكانوا يأسون على أبيهم !

من هنا كانت عنايتي بالأطفال في قصصي !

تذكر قصص « رحلة حنان » التي اتصلت جميعها بعالم الأطفال والأولاد والفتيان ، فأنا وأنت معهم في رحلة حنون إلى عالمهم الجميل الحميم . ولكن لي قصصا كثيرة عن الأطفال ، تجدها متفرقة في مجموعاتي القصصية الأخرى . وهذه كلها « عن » الأطفال ، ولكنها ليست « لهم » بمعنى أنها غير موجهة إليهم أساسا .

● وهل فكرت أستاذ فاضل ، في أن تكتب رواية عن طفولتك ؟

●● منذ ربع قرن - تصور - وأنا أحلم بكتابة مثل هذه الرواية . ومع انشغالي بهوموم الحياة ، وكذلك تغيبني من الاقدام على هذا العمل ، فقد عمدت ، قبيل سنوات ، إلى أن أنتزع من طفولتي صورة واحدة مما يقلقني ويلح علي : يوم أدخل أبي إلى بيتنا زوجته الثانية !

كانت أمي - طيب الله ثراها ، فقد توفيت قبل عامين - نفساء بوليدها السادس . فاصطنع أبي - ساعه الله وأمد في عمره - صباح ذلك اليوم الشتوي ، خلافاً معها حملها على أن تحرد وتغادرنا إلى بيت أهلها . وفي مساء اليوم عينه ، ترامت إلى مسامعنا - نحن الأطفال الصغار - أصوات زغاريد : كانت عروس أبي تدخل الدار !

ولما نقل الجيران الخبر إلى أمي وهي عند أهلها ، جاءتني إلى المدرسة ، تشكو لي صنيع زوجها ، وتبكي وتبكي وتغسل وجهي بدموعها ، وأنا أرتجف أمامها مثل ريشة في مهب ريح .

لقد جعلت مني أمي ، في ضحى ذلك اليوم ، رجلاً وأنا في العاشرة من عمري . سميت القصة « صغير على المهم » ، ونشرتها في مجلة « الفصيل » ( العدد ٥٢ ، شوال ١٤٠١ هـ آب ١٩٨١ ) . وأذكر أن أمي ، بعد أن قرأوا لها مسودة القصة ، قالت لي مشفقة في أول لقاء : ابني ! بلا فضايح ! الله يرضى عليك !

فأنا أقدس الأمومة ، وأتجاوب مع كثير من مواقف المرأة ، وأشجب تسلط الزوج ، وقسوة الأب ، وفظاظة الأخ . . . ومشاعري هذه ، انسحبت على ممارسات السلطات الجائرة ضد الجماهير ، وخرجت بي إلى ما وراء الحدود ، فأنا مع كل مقهور في العالم .

### ثم أزهر الحزن

● ومصادقاً لتقديرك لمكانة الأمومة ، فقد وقفت روايتك الطويلة « ثم أزهر الحزن » على تمجيد نضال الأم المكافحة في سبيل أولادها . . . ماذا عن هذه الرواية العربية ، السورية ، الحلبية ؟

●● ابتدعت هذه الرواية من الخيال . ولكنه خيال مستلهم من الواقع ، ليس من أسرة بعينها ، صنيع الروائي المقتبس التسجيلي ، بل من أسرٍ لا حصر لها ، ولا

تربطني بها معرفة ! ما تضمنته الرواية من حوادث ، كان بمثابة قاسم مشترك مما يقع في الأسرة العربية السورية ، تلك التي تنتمي إلى البورجوازية الصغيرة في المدن .

ليست الأم في هذه الرواية على غرار أمي ، لامن قريب ولا من بعيد . ولعل الأم فيها أقرب إلى الصورة التي تخيلتها لشريكة عمري إذا ما اختطفت المنية زوجها وهو في عزّ الشباب دون أن يخلف لها مالا ، وفي ظل نظام يعوزه الضمان الاجتماعي .

على أني استوحيّت من أبي ملامح أضفيت لها على شخصية ثانوية في الرواية ، هي « الحاج هلال الخانجي » !

هذا إلى أن « ثم أزهز الحزن » غنية بعوالم الطفولة في قسمها الأول ( ١٦٠ صفحة ) ، فإنه يرصد تفصيلات الحياة اليومية لخمس بنات يتيمات . . حتى إن صديقة الأسرة ، التي كانت قد أخذت على عاتقها أن تنسخ لي المخطوطة على الآلة الكاتبة ، قالت لي متعجبة : علمت أن الكاتب يجب أن يعرف أشياء كثيرة قبل أن يبدأ في كتابة روايته ، ولكن من أين تأتي لك معرفة الدقائق الصغيرة التي تثير المشاحنات بين الشقيقات وهنّ يعملن في المطبخ ؟ !

أنا عددت هذا الاستغراب إطرأ ، جاء من قارئة سليمة الفطرة والاحساس . ولكن ناقدنا ما استغرب أن أقدم هذه الرواية إلى القراء بضمير المتكلم على لسان « هالة » الأخت الوسطى بين البنات الخمس ، قال :

« ويبدو غريباً للوهلة الأولى أن يحس المرء ( أي القارئ ) بنوع من الاضفاء بين المؤلف وبين هالة ، وهو أعجب ما يكون بالنسبة لمؤلف رجل يجد لنفسه موطئ قدم ( انتبه لموطئ قدم ، هذه ! ) في شخصية بطلة ذات أنوثة طبيعية . . إن الأمر على كل حال لا يعدو رتبةً يصعب إثباتها بالحجة الدامغة ، وإن كانت الأدلة غير قليلة كذلك » ( مجلة « الثقافة العربية » ، ليبيا ، ايلول ١٩٧٥ ) .

إن الرجل ، يا للعجب ، بدلاً من أن يشد على يدي مهنتاً لأنني وفقت - أنا

الروائي الرجل - إلى تقديم شخصية البطلة ذات الأنوثة الطبيعية من خلال حديثها عن نفسها بضمير المتكلم ، فإنه يثير حولي ريبة (!) والأدلة عنده غير قليلة (!) . وألفتكُ ثانية إلى تعبيره : « لمؤلف رجل يجد لنفسه موطىء قدم في شخصية بطلة » ، وكان أولى به أن يقول : « يجد لقدمه موطئا » ! إنا نرى بعض الكتاب يستخفون بالعقول بقدر اغترارهم بأنفسهم ، فهم يتجاوزون بأحكامهم منطق الأشياء ، ويستخدمون كذلك ما عندهم من ذكاء في ممارسة هواية اللعب بالألفاظ . . . وقريرهم ذلك على الناس ، يمنحهم شعورا بالرضى وبأنهم أذكاء حقا !

قدمت « ثم أزهز الحزن » مسلسل في ثلاثين حلقة من الاذاعة الأردنية عام ١٩٦٦ مغفلةً من اسمي تحت عنوان « الغد المجهول » . ولكنها قدمت ، باسمي ، صيف ١٩٦٨ ، من إذاعة صوت العرب بالقاهرة ، وكتبت مجلة الاذاعة والتلفزيون في حينه مقالاً بعنوان « أسرة فاضل السباعي ونبض المجتمع السوري » ، جاء فيه : أن في الأدب العربي الحديث عشرات من الأدباء الذين يمكن أن نسميهم « أدباء الأسرة » ، أولئك الذين « يركزون على الأسرة ويدرسون تفاصيل العلاقات داخلها » ، منهم نجيب محفوظ في مصر ، وفاضل السباعي في سورية الذي « يهتم اهتماما خاصا بالأسرة ويدقائق الحياة فيها ، وعن طريق الأسرة يعكس حياة المجتمع السوري ويفلسف رؤاه » .

## عوالم تعرفها

● ولاحظنا كذلك اهتمامك الواضح بالطيبين والبسطاء من المواطنين الذين وقفت عليهم أيضا كثيرا من قصصك حتى إنك أهديت إليهم مجموعتك « حياة جديدة » . .

●● غني عن البيان أن الكاتب يستلهم الناس الذين يعيش معهم أو يمر بهم في حياته اليومية ، وهم عندي : الأطفال والنساء والبسطاء ، في البيت والحى والعمل والطريق أيضا . ومن الخطأ البين أن يتصدى كاتب لتصوير عوالم لا يعرفها أو يجهل تفصيلاتها .



عام ١٩٦٣ ، قال الكاتب اللبناني الدكتور نقولا زيادة عن احدى مجموعاتي القصصية ( نجوم لا تحصى ) :

إن قصص السباعي هي « أدب الحياة التي يلحظها بين جماعته ، والتي يعيشها جيرانه وأبناء بلده أو أبناء بلاده . إنه يعالج ، في كل قصة ، مشكلة من هذه المشاكل الاجتماعية والنفسية التي يتعرض لها مجتمعا . وهو يكتب عن هذه القضايا بعمق . فكأنه يحاول أن يسر غور النفس البشرية ويعرض ما يعمل فيها من عواطف وبواعث ومنازع . . إنه يكتب كما لو كان يتحدث إليك . . »

أجل ، إني أحب الناس المحيطين بي وأكتب عنهم . مرة ، في عام ١٩٧٥ ، أجبت عن سؤال في حديث أجرته معي مجلة « الهلال » القاهرية . . قلت فيه : « إني أحب الأطفال والنساء والفقراء ، لذلك أكثر من الحديث عنهم في قصصي قدر إكثاري من الاصغاء إليهم في حياتي اليومية » .

● كثيرا ما يصل فاضل السباعي إلى أدواء المجتمع من خلال أجواء المحاكم ، ويصور مآسي الناس من خلال ملفات القضاء . . فهل نستطيع وسم هذا النوع من الأدب الذي كتبه بـ « أدب الحقوق » أو « القانون في الأدب » ؟ . . ما رأيك بذلك ؟ وما تفسير هذه الظواهر ؟

●● لا نختلف على التسمية ، وإن كانت عندي تسمية ثالثة : « أدب المحاكم » !

إن من الطبيعي ، يا صديقي ، أن تؤثر في الكاتب دراسته ، تخصصه ، مهنته ، فتوحى له بما لا توحيه مهنة غيرها لكاتب آخر .

درست الحقوق في جامعة القاهرة . ولكني ، في ممارستي المحاماة في مسقط رأسي حلب ، لم أستكمل في « المهنة » السنتين المقررتين للتدرب . سرعان ما أصابني اليأس في المحاماة : فوقت المحامي مبذول نهارا في المحاكم ، وفي المساء يلتزم مكتبه لاستقبال الموكلين وكتابة الدفوع . وبالنسبة إلي : أين الفراغ المتاح لتعاطي الأدب ؟ !

استوحيت من الحمامة ومن المحاكم قصصا ، منها تلك المطولة التي سميتها « مواطن أمام القضاء » ( سلسلة اقرأ ، ١٩٥٩ ) . وأطرف هذه القصص - ولا أقول : آخرها - تلك التي عرضت فيها لفساد دواوين المحاكم ، حيث يرتشي بعض العاملين فيها . . وملخصها :

مواطن فقير أمي ساذج ، جعلته حلاقا يخلق على القاعد أمام باب خان للفلاحين القادمين إلى المدينة . يدخل قصر العدل ، ليسترد « سلفة » قضائية كان قد دفعها يوم رفع دعوى جزائية صغيرة انتهت بأن صدر الحكم فيها لصالحه . . . ومع سذاجة الرجل واستعجاله أخذ المرتشون يبتزونه حتى استنفدوا منه أكثر من نصف مبلغ السلفة ، الذي استطاع أن يسترده بعد ضياع نهاره !

سميت القصة « ذقون في الهواء » ، فقد كان يحصي في ذهنه عدد الذقون التي تضيع منه وهو يجري في قصر العدل وراء استرداد السلفة . أذعتها من راديو حلب خريف ١٩٥٧ ، فلاحقني النيابة العامة بدعوى تحقير القضاء ، وكانت النتيجة حكما علي بالحبس عشرة أيام . . مالك توسع عينيك ؟ مع وقف التنفيذ ! استأنفت الحكم . وأثناء نظر الدعوى في محكمة الاستئناف ، كانت الوحدة قد تمت بين سورية ومصر ، وصدر قراراً من الرئيس عبدالناصر بالعفو عن بعض الجرائم والمجرمين . . فشملي العفو !

إن الفائدة التي عادت علي من دراستي الحقوق ، لا تنحصر بالقصص التي استوحيتها من الحمامة ومن المحاكم ، ولا بتأثير ذلك في روايتي « ثم أزهز الحزن » و « رياح كانون » ، ولكن هذه الدراسة المتميزة أكسبني منحي معينا في التفكير ، وقوّت عندي النزوع نحو الحق والعدالة . وذلك ما تجدد مياسمه في ذلك اللون من القصص ، الذي رحت أرفع عبره صرخات المغبونين والمضطهدين في العالم الثالث .

### بعض العُقد

● على ذكر الغبن والاضطهاد ، أرى أن فاضل السباعي يُضخم « أنا » ويوحد همه

الذاتي بهوم المجتمع ، فعقدة الغبن والحيف تسيطر على أجواء عطاءاته . . . لماذا ؟

●● يا عزيزي ! إن الأدب أساساً هو « نقد للحياة » وليس تكرساً للأخطاء الفاشية فيها . والأديب ، وكل فنان خلاق ، هم من فئة « النرجسيين » مع تفاوت في الدرجة . . وكل منهم يميل إلى الإعلاء من شأن ذاته عن طريق الابداع الفني ، وذلك نافع للمجتمعات على كل حال . في حين ينزع نرجسيون آخرون إلى تحقيق الذات بوسائل أخرى تتنافى بنتائجها مع القيم التي ينهض عليها المجتمع !

فأنا أوحدهم الذاتي ، المضخم ، بهوم المجتمع ، وأكتب أدباً مقبولاً عند القراء العرب ، وعند القراء الأجانب بدليل ما يترجم من قصصي إلى اللغات الأخرى . . ذلك يعني أنني أستفيد من « عقدة الغبن والحيف » ، التي أرزح تحت وطأتها ، في الحقيقة الواقعة أو بالوهم والخيال ، وأحولها إلى عطاءات نافعة !

ولكن ليس صحيحاً ، أيها الصديق ، أن ترد توحيدى لهي الذاتي مع هموم المجتمع ، إلى ما تسميه « عقدة » ، ذلك يكون حين « يتوهم » أحدهم أنه يرزح تحت وطأة الغبن والحيف أتراني كذلك ؟ أعني : هل أنا متوهم ؟

طيب ، بم يمكنك أن تفسر أن وزارة الثقافة تعتذر عن نشر المخطوطة الوحيدة التي قدمتها إليها ، وهي « رحلة حنان » ، على حين نشرتها بعدئذ أعرق دار للنشر في العالم العربي ، دار المعارف بمصر ، وأصدرتها في سلسلتها « اقرأ » ؟

وكيف تفسر أن اتحاد الكتاب العرب في وطني سورية ، الذي أنا عضو مؤسس فيه من عام ١٩٦٩ ، يعتذر عن نشر مخطوطة لي قدمتها إليه عام ١٩٧٢ ، وأخرى عام ١٩٧٦ ، وثالثة عام ١٩٧٨ ؟

وكيف تفسر أن « الرقيب » في الاتحاد قد رفض عام ١٩٨١ الموافقة على نشر مخطوطة لي على نفقتي الشخصية ، وبالأحرى وافق على نشر القصتين ونصف القصة منها ، واعترض على نشر نصف القصة إياها والقصص الثلاث الباقيات ؟

وكيف تفسر أن اسمي لم ينزل ، لا ولا أشير إليه ، في أي من الكتب المدرسية

المقررة ، على حين أن نصوصاً لي كانت قد تضمنتها بعض الكتب المدرسية عهد الوحدة بين الاقليمين ( منذ ربع قرن ) ، وآخر ما بقي منها في مقرراتنا السورية نص عنوانه « حلب الشهباء » كان قد أخذ من مجلة « العربي » ونشر في كتاب « القراءة المختارة » للصف الثاني في المدارس الثانوية ودور المعلمين ( النسخة التي في حوزتي يعود تاريخ طبعها الى ٦٧ - ١٩٦٨ ) .

وكيف تفسر أن نصاً تمثيلاً لم يقدم لي في الاذاعة أو في التلفزيون العربي السوري ؟ ولا ظهرت فيها بمقابلة أو في حديث ؟

وكيف تفسر أنه لم يضمّني أي وفد من وفود الاتحاد المتوجّهة الى المؤتمرات والمهرجانات شرقاً وغرباً ، على حين ضمت الوفود كثيراً ممن لا تصل قاماتهم الأدبية إلى كفتي ؟

ذات مرة ، قلت في حوار بين سمر الفيصل وبينني ، نشر في مجلة « الموقف الأدبي » :

« بمرارة أقول : إنه لا ينبغي لأديب أو فنان في قومه ذكر إلا إذا رعته مؤسسة ثقافية ، أو تبنته إحدى وسائل الاعلام ، أو دعمته تنظيم سياسي ، أو سندته في صعوده ، « شلة » من المتفعين . . وإني لفقر هذه كلها ، والحمد لله ! وامضي ، مع كل ذلك ، سابحاً ضد تيارات باردة وساخنة . ذلك ما أراه ، على كل حال ، يضيف إلى معاناتي في الكتابة ، معاناة أخرى يفرضها تصارع الأهواء ، في مجتمع قد اختلت موازينه واضطربت قيمه » ( عدد القصة ، صيف ١٩٨١ ) .

● ولكن أعرف أنك سافرت ، في الشتاء الماضي ، في وفد من اتحاد الكتاب العرب ، إلى الاتحاد السوفيتي . . . ونزلت مع زميلك في الوفد نديم مرعشلي ضيفين على اتحاد الكتاب السوفيت ؟

●● صحيح . هذا بعد أن طلبتُ أنا نفسي ذلك من رئيس الاتحاد ، الزميل علي عقله عرسان شخصياً ! وبعد أن سبقني إلى موسكو ، وإلى غير موسكو ، عشرات من الكتاب . ثم لا تنس ، يا صديقي ، أن السفر كان في عز الشتاء ، وإلى

موسكو ! ومع ذلك كنت سعيدا جدا بسفرتي هذه ، وشاكراً للاتحادين .

ولقد أوحى لي هذه الزيادة بجديد كتيبه : ساعتان قضيتهما في معهد الدراسات الاستشرافية بموسكو بين المستعربين والمستعربات ، المحبين للغتنا ، ولأدبنا ، وللعرب . . . وسوف ينشر قريباً في إحدى المجلات الأدبية .

## الفرح الطفولي

● لاحظت ، في قراءتي لتتاجك الأدبي ، مدى الفرح الذي يستبد بك عندما تسافر إلى خارج البلاد . رأيته فرحاً طفولياً يولّد عندك أدباً . . ما تفسير ذلك ؟

جميل منك أن تصف فرحي بأنه « طفولي » .

إن فرحي ناجم عن إدراكي لأهمية السفر بالنسبة إلى الانسان ، وإلى الفنان خاصة « اغترب تتجدد » ، كما قال أبو تمام . والثقافة التي يلم بها الأديب ، لا تقف عند المطالعة ، أو الاختلاط بالناس وفهمهم ، بل تتعدى ذلك إلى تعرف بشعبٍ أو بشعوب أخرى .

أعترف ، بأن ما عمق معرفتي بناس حلب هو إقامتي أربع سنوات دراسية في القاهرة ومخالطتي الناس هنالك ، من طلبة وبسطاء وفقراء . ومع أن الشعب في سورية والشعب في مصر ينتميان إلى أمة واحدة ، إلا أن ثمة تبايناً في الأمزجة يمليه اختلاف الاقليمين . . إن ملاحظتي لذلك كانت عوناً لي في تعميق فهمي لأهل وطني الصغير سورية .

من المؤسف أنه لم تُتاح لي فرصة السفر والاقامة في فرنسا إلا بعد أن شارفت على الخمسين من عمري . . وهذا من الغبن الذي لحق بي في حياتي الوظيفية ! ولكن أسألي كيف تسنى لي الايفاد ؟

عام ١٩٧٦ ، كنت مديراً للشؤون الثقافية بجامعة دمشق . دخلتُ على رئيس الجامعة الدكتور محمد الفاضل ، ألتمس منه إيفادي إلى فرنسا للاطلاع واستكمالاً

لثقافتي الأدبية والعامة ! وأذكر أن الرجل - رحمه الله - أصغى إليّ ملياً وأنا أشكو له ما يلحق بالأدباء في حياتهم من غبن . . . حتى إذا مات أحدهم ذرفت الصحافة عليه أحرّ الدموع ( وكنا قد فقدنا ، صيف ذلك العام ، اثنين من كتّاب القصة : جورج سالم وعبدالله عبد ) .

بعد هذه « الشكاة » ، رأيت الدكتور فاضل ، الذي كان كبيراً في كل شيء ، يُعرب لي عن أنه سعيد بأن أكون ، أنا الكاتب ، بين العاملين في الجامعة التي يرأسها ، وقال : إني أقرأ لك أنا وأولادي ، وإن لك منزلتك الخاصة عندي ، الايفاد الذي تريد هولاك ، هل من مطلب آخر ؟

أعترف لك بأنني أحسست الدمعة في عيني . وأعترف لك ، حتى أخفف من وقر الغبن الذي يثقل كاهلي ، أن أحلى أيامي الوظيفية كانت تلك التي قضيتها بجامعة دمشق ، المنارة العلمية الرفيعة ، فقد لقيت فيها تقديراً حقيقياً من رؤسائها العلماء ، قبل الشهيد الفاضل ، وأعني الدكتور عبد الرزاق قدورة وقبله الدكتور مدني الخيمي . ولكني بعدئذ ، ما إن عدت من إيفادي الفرنسي ، حتى جردوني من وظيفتي ، وجمّدوني أربعين يوماً دون عمل ، ثم أصدروا قراراً بنقلي من ادارة الجامعة الى إحدى الكليات بوظيفة . . . « كاتب ديوان » ، تصوّر ! فاعتكفت في بيتي بإجازة بلا راتب ، الى ان نقلني وزير التعليم العالي إلى الوزارة . . . لماذا تجري الامور هكذا ؟!

حتى أتجاوز الحديث عن الغبن ، أعود الى فرنسا ، التي قضيت فيها نحواً من عشرة أشهر - شهران منها اجازة ادارية - تجوّلت خلالها في أرجائها وكتبت انطباعاتي واستوحيحت قصصاً . مما لاحظته أنه كان لأيامي الفرنسية تأثير في أسلوب ، فقد زاد كثافة ورهافة ، وذلك فضلاً عن الموضوعات القصصية التي طرقتها والتي ما كانت لتخطر لي لولا السفر ، ولولا أنني كنت ، وأنا في باريس ، اشترك في رحلات تنظمها جهة الاشراف الفرنسية إلى انحاء فرنسا .



## الاعادة والتعديل

● من غير مجاملة، يُعد فاضل السباعي واحدا من رواد القصة والرواية في القطر العربي السوري. ومن ميزاته الديباجة المشرقة والاسلوب الذي يتسم بالفخامة. ولكن في أسلوبك أحيانا بساطة أدت الى أخطاء أسلوبية، مما يدفعنا الى التخمين بإنك تُخضع أدبك لمراجعات كثيرة تضطرك الى التعديل والشطب والاضافة مما يربك وحدة العمل... نريد توضيحا لذلك؟

●● في الشق الاول من سؤالك إطراء أحسب أني لا استحقه. ما أعتقد أنه أسلوبى اللغوي يتسم بالسلامة والدقة على نحو ما تسعفني به قدراتي.

وأما استدراكك بأن البساطة في أسلوبى - وأظنك تعني بهذه الأسلوب الفني القصصي - قد أدت الى ما تسميه أخطاء أسلوبية... فليست أعرف شاهدا عليها في أدبي. ولكني معك في أن كثيرا من بواكيري القصصية كانت «بسيطة»، أو مغرقة في بساطتها، وذلك لأنه استهوتني في فجر حياتي الأدبية، وأعني في الخمسينات، «الصورة القصصية»، وفيها تتجلى البساطة في الاسلوب القصصي.

وأما أني أخضع أدبي لمراجعة تضطرنى الى التعديل والشطب والاضافة، فتلك حقيقة واقعة، ولا غنى عنها أيضا! فليست تولد القصة والرواية في خاطر الكاتب وتنتال عبر قلمه، متكاملة كما تضع الأم وليدها، بل كما يصنع النحات تمثاله الحالة الاولى من صنع الخالق الأكبر، والثانية من إبداع الفنانين.

أجل، إنى أعود الى قصصي بالمراجعة والتنقيح. ولكن ليس الى الحد الذي يربك وحدة العمل الفني، بل على نحو يحقق هذه الوحدة في ظني. ويستهدي الفنان في هذه الحالة بحسة النقدي الجمالي، نادرا ما يخدعه حسه. اني ليعتريني خوف حقيقي من أن أقدم عملا للنشر فور فراغي من كتابته! إن عودتي الى النص، بعد أيام قليلة أو كثيرة، تتيح لي أن أراه من زاوية أخرى، أكون قد انسلخت عن اللحظة النفسية التي تم فيها إبداع العمل، وذلك يمنحني القدرة على أن أراه بعين أخرى،

ناقدة . وإذا كنت أفيض في حديثي إليك الآن ، فذلك لأن الأفكار التي تجري على لساني هي مما يتردد في خاطري ، فأنا لا أبدعها في لحظتي ، ولكني أصوغها وحسب .

على أي في عودتي الى نصوصي المكتوبة ، أكتفي غالباً بإجراء تعديلات طفيفة هنا وهناك ، وقلما أجور على النص بإلغاء أو اضافة . عودتي هي من قبيل استدرار الطمأنينة ، للتأكد من أن غلطا في الموضوع ، أو صدعا في البناء ، لم يقع . . . فيسبغ ذلك على نفسي رضى قبل أن أدفع بالنص الى النشر .

في رواياتي ، أراجع النفس كثيرا وأنا أكتب البداية . . وعندما يتأق لي الاطمئنان أمضي قدما ، ولكن دون أن أغمض عين النقد . فحتى رواياتي أعيد كتابتها باليد بعد المسودة الاولى ، فانتساخها بمنحني فرصة للمراجعة كاملة !

● بعيدا عن المراجعة والتنقيح والتعديل ، التي تجربها في مسودات أعمالك القصصية والروائية ، إن لفاضل السباعي تجربة خاصة في إعادة تأليف قصة له قصيرة بحيث يجعلها قصة مطوّلة . . . ما تفسير ذلك ؟

●● يقع للكاتب أن يجد إحدى قصصه القصيرة غنية بفكرتها ، وأنها تحتمل أن يعيد تأليفها بعد إضافة مواقف لها توضح فكرتها وتزيد ثراءها .

وقع لي ذلك في قصة قصيرة كتبها عام ١٩٥٦ ، تصور تجربة صبي صغير يدخل حمام النسوان برفقة أمه وإخوته . . . وقد أعدتُ تأليفها مطوّلة (نحو خمسة أمثال) عام ١٩٦٣ ، فنزلت بعنوان « الحمام » في الطبعة الثانية لمجموعتي « حياة جديدة » .

ووقع لي ذلك أيضا عندما أعدت كتابة قصتي ضيف من الشرق (١٩٥٨) ، فجعلت منها قصة نزلت في كتاب مستقل حمل عنوانها الجديد « الظمأ والينوع » .

وكان دافعي الى ذلك ان هاتين القصتين كانتا قد حظيتا باستحسان من القراء غير عادي ، وأنها - بطبيعة تكوينها الأول - تحتلان التطويل ، بسبب ثراء الموضوع ومساسه المباشر بحياة الناس أو للقيم التي يؤمنون بها . وأعتقد أن وضعهما الجديد

جاء افضل واكمل ، موضوعا وبناء فنيا ، وكانتا معا إضافة الى نتاجي الادبي .

وواضح انه ليست كل قصة قصيرة جديرة باعادة كتابتها مطوّلة . . ذلك ان القصة القصيرة ، اذا ما افقدت مقومات القصة المطوّلة ، ماتت بين يدي كاتبها بسبب ما يطرأ عليها من تخلخل وانفلاش ، اذا ما حاول تطويلها!

## رياح كانون

● استاذ فاضل! في روايتك رياح كانون لاحظنا أنك قد صرفت جل اهتمامك الى بطلها «رامي حسام الدين» فعرفتنا به من الداخل والخارج ، بينما لم تنفذ الى أعماق بطلتها «لبنى آل الأمير» فظللتنا نجعل المبررات التي حملتها على القيام بكل التصرفات التي عرضتها لنا الرواية . . ما دفاعك تجاه ذلك؟

●● دفاع؟ لا ، يا صديقي! أنت تستفسر ، وعلى الاجابة .

سؤالك ، أولا ، وجيه جدا . أنا فعلا صرفت جل اهتمامي الى بطل الرواية رامي حسام الدين . وللاجابة لابد من شرح إحدى أوليات الفن الروائي .

أنت عندما تريد ان تكتب رواية ، تستطيع ان تحتفظ لنفسك - بصفتها روائيا - بمهمة «الرصد» ، التي بها تتمكن من التنقل من شخص في الرواية الى آخر ، ترصد حركته ، حوار ، علمه الداخلي . ولكن يحلو للروائي ، أحيانا أن يستأثر بأحد شخصوه ، أو يستأثر أحد شخصوه به! فترى الروائي إذ ذاك وقد دخل ، بآلة تصويره - ان صح التعبير - الى داخل البطل ، وقبع هناك .

ماذا يمنحه هذا «الدخول» ، وماذا يمنع عنه؟

ذلك يتيح للروائي أن يرصد أعماق البطل ، خلجاته ، هواجسه ، أن يستنفدها كلها حتى النسمة الاخيرة .

إنه لمبهج حقاً للقارئ ان تتكشف له دخيلة البطل فكأنها أمام عينية سجل مفتوح! ولكن يمتنع ، مع هذا الاسلوب الفني ، على الروائي ان يتعرض لدخائل

الشخص الأخرى، مادام قد اختار منذ البدء بطله المحوري .

تسألني: والشخص الأخرى، كيف يتم رصدها؟ أقول: يرصد الروائي ظواهرها، وأما اعماقها فلا يرصد منها ما تعبر عنه الشخص بالبحر وبالحوار .

وكذلك البطل المحوري، لا يمكن في هذه الحالة رصده من الخارج، لأن مصورة الروائي، عينه اليقظة، قابضة فيه . ولرصد مظهره يعتمد إلى أساليب صغيرة، كأن يصف أحدهم البطل في حوار معه، أو أن يقف البطل أمام المرأة فيستلفته في مظهره ما يمكن أن يتحول في خاطره إلى فكرة، فكرة تقوم المصورة التي في الداخل بالتقاطها .

إنها، كما ترى، تقنية دقيقة مرهفة، تستقر من خلال مطالعة الروايات العالمية .

وفي «رياح كانون»، حملت مصوري وقبعت بها في داخل رامي حسام الدين، فكان حقيقاً بهذا الشخص أن يستأثر بحوادث الرواية كلها . آليت على نفسي أن أصحبه طوال يومه، حيثما ذهب، أرصد خواطره والمشاعر والمشاهد وما يدور معه من حوار، ولا أتوقف عن الرصد إلا ساعة يخلد إلى النوم! وأرصد كذلك، ولكن من الخارج، الآخرين الذين يبرزون له، أرصدهم بالقدر الذي يخدمني في استكمال رسمي لشخصية البطل المحوري، وليس أكثر.

هذه التقنية تفسر لماذا وكيف توفرت على البطل رامي حسام الدين، فرسمت ملامحه كلها . وتفسر، أيضاً، لم لم أرسم، بالقدر ذاته، البطلة التي تقابله، لبنى آل الأمير، ولكنني قدمت لقارئ الرواية من ملامح لبنى ما يخدم العمل، دون نقصان أو زيادة .

كان همي أن أعطي قارئ «رياح كانون» نموذجاً عن المثقف الأديب في تطلعه إلى أن يبدع رواية (فموضوع روايتي هو، أيضاً جمالي)، وما كانت لبنى إلا عاملاً من عوامل إبداع الأديب . فإنها، بتقريبها منه ليصوغ روايتها المهلهلة، دخلت

قلبه، فكان ما كان من تفجير للطاقة الابداعية عنده... وما تركت الرواية إلا ورامي قد أخذ في كتابة روايته هو!

رصدت في روايتي حياة رامي حسام الدين، عبر أربعة خطوط متوازية، وإن اختلفت طولاً وبالتالي أهمية، هي:

عالمه الادبي، بينه وبين نفسه، ومع اصدقائه من الأدباء والفنانين .  
العاطفة التي تولدت عنده نحو لبنى آل الامير، مزيفة أول الامر، ثم صادقة،  
ثم تذرعه بلبائه نتيجة رفض لبنى له، ثم تخلصه من هذا الحب الطاغوي بمباشرة في  
كتابة الرواية . حياته الاسرية، وهو يعيش وحيداً في بيته الصغير الذي يتخذ منه  
مكتباً له وهو المحامي، وتردده في ذلك على اسرته الشعبية المضطربة الاحوال .  
ورابع الخطوط،، أصغرها: عمله... .

لقد كنت أهتم بلبنى في ساعات ظهورها مع رامي، فتحكي، وتثرثر،  
وتصرّح... ثم تروح، وهذا حسبي . ولم يكن يعنيني قط أن أمضي - أنا مؤلف رياح  
كانون - معها في ذهابها الى بيتها مثلاً، أو في اجتماعها بصويحباتها، أو في سفرها الذي  
كان الى خارج البلاد... ذلك لا يغني عملي، بل يثقله.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

## أدب واقعي ونفسي

● لاحظنا عدة مذاهب فنية في مجمل أدب فاضل السباعي، ولكن الغالب على أدبك  
هو المذهب الواقعي النفسي... ما قولك في ذلك؟

●● إن الادباء يكتبون، وللققاد أن يستقروا المذاهب الأدبية من خلال قرائتهم  
لنتاجهم... ذلك، طبعاً، اذا أخلص الناقد في دراسته، وكان متمسكاً بالموضوعية  
والحصافة!

ولكننا نجد أنفسنا، نحن كتاب القصة والرواية أحياناً، ضمن هذه  
الاشكالية، فنذلي بدلونا!

من حيث المبدأ، أنا واقعي . والواقعية ليست مذهبا واحدا محددًا، ولكنها ذات مذاهب فرعية متعددة .

الواقعية النفسية؟ نعم، إني لأزيد أحيانا من عنايتي بالعالم النفسي للبطل، وذلك باستخدام المونولوج الداخلي .

أحيانا تتسم قصصي ورواياتي الرومانسية، أو الواقعية التسجيلية، أو الواقعية النقدية، أو الواقعية الاشتراكية . . . وفي حوار أخير بين الصحفي الجزائري بوعلام رمضان وبيني (نشر في أسبوعية اضاء الجزائرية، ٣ مارس ١٩٨٤)، رأى في أدبي ما أطلق عليه «الواقعية الثورية» التي لمسها في بعض أعماله!

من ورد الواقعية أنهل، أجل .

ولكن عندي لونا آخر يتعد عن الواقع، وإن كان يستطاع إسقاطه عليه بطريق الرمز لاح هذا اللون في مجموعتي حزن حتى الموت التي يصعب الزعم بأنها من الأدب الواقعي . ولم تحملني، على تغيير المذهب في هذا اللون عينه، رغبة مني في التجديد، بل انه الموضوع الذي ما كان لي أن أعالجه دون أن اضفي على اسلوبي ضربا من الخيال، جاء موظفا في خدمة الموضوع بعد كل حساب . وهذا اللون من قصصي مفعم دائما بالمرارة والألم . وللعلم، يا أستاذ وليد: ان هذا الكتاب هو مما اعتذر اتحاد الكتاب عن نشره، بقرار منه صدر في أواخر ١٩٧٣ . . . ثم ضاعت عندهم المخطوطة!

#### ● اين يصنف فاضل السباعي أدبه من الناحية الايديولوجية؟

●● أعد نفسي كاتباً أخلاقياً يوظف الفن في خدمة أهدافه المثالية . وهذا شرف عظيم أعتر به، في هذا الزمن الصعب . فأنا مع الفقراء والمضطهدين في العالم، بقلبي، ولساني، وقلمي، وفعلي، متجاوزا الشعارات الايديولوجية التي يتسمى بها بعضهم في الأدب ثم يمارسون حيواتهم على نحو آخر!



## التيسير في المداواة والتدبير

● ماذا تكتب الآن؟

●● مطالعات في الكتب، ودراسات، فضلا عن القصص، في الأثير...

آخر ما كتبت كان بحثا في التراث، التراث العلمي. ذلك أني بعد أن فرغت من مطالعة «كتاب التيسير في المداواة والتدبير» للطبيب العربي الاندلسي عبد الملك بن زهر (توفي سنة ٥٥٧ هـ / ١١٦٢ م)، هذا الكتاب الذي كان قد ترجم في حينه الى اللغة اللاتينية، ثم طبع ودرس في بعض جامعات أوروبا زمننا، وبعد أن اطلعت علي بعض المراجع التي كتبت عن الكتاب ومؤلفه، استرعت انتباهي مقولة ما برح الباحثون يرددونها في حديثهم عن ابن زهر، وهي انه ألف كتابه الموسوعي هذا بناء على طلب معاصره الأندلسي الفيلسوف ابن رشد!

وكان من حقي أن استغرب وأن أرتاب - على نحو لم يساور أحدا من الباحثين قبلي - في ان يؤلف ابن زهر - طبيب الأمراء والخلفاء، المبتكر المجدد، الذي لم يمارس غير الطب مهنة أو هواية - كتاب التيسير هذا، الذي سكب فيه خلاصة علمه وتجربته، بناء على طلب من صديق، وليس بدافع ذاتي أصيل! ورحت أتتبع مصدر هذه المقولة، التي تزيد فيها الباحثون، من قدماء ومحدثين، عربا ومستشرقين، حتى لقد وردت على ألسنة بعضهم أن ابن زهر ألف التيسير «بايعاز» من ابن رشد، فكأن طبينا الكبير كان يعمل تحت إمرة الفيلسوف الفقيه الذي لم يمارس الطب مهنة وإن ألف فيه «كتاب الكليات في الطب»... ومما نبهني الى احتمال الخطأ في هذه المقولة أن ابن رشد كان، في سنه، بمنزلة الابن للطبيب ابن زهر، أو بمنزلة الحفيد!

وتبينت أن الخطأ كان في ما كتبه مؤرخ الاطباء ابن أبي أصيبعة (المولود قبل تسعمئة سنة من يوم الناس هذا) في كتابه الشهير طبقات الاطباء، وعنه نقل الباحثون دون تمحيص أو تدقيق، فكتبت بحثا، قدمت ملخصه الى معهد التراث العلمي العربي بجامعة حلب، ثم ألقيته في المؤتمر السنوي لتاريخ العلوم عند العرب

المنعقد بحلب عام ١٩٨٤ ، باعتباره بحثاً مبتكراً، عرضت فيه أولاً المسألة عرضاً شيقاً لا يخلو من نفس قصصي، ثم انتهت الى اثبات الخطأ بالاستدلال العقلي وبالأدلة والبراهين المستقاة من بطون الكتب.

أن تقرأ التراث، يا عزيزي، يعني ان تتعرف ملامح وجهك الذي تراكم عليه غبار الليالي حتى غيره، ان تسترد هويتك. تاريخ الأم العظيم يزيد من ثقة أبنائها بأنفسهم، ويحفز في الحاضر الى صنع مستقبل يليق بالماضي، ويكون له امتدادا بل تتجاوزا وتفوقا.

● ما العمل الذي تفكر في كتابته ؟

●● رواية . . . ما أزال أحلم بها منذ خريف ١٩٦٧ . . . لك أن تبسم! . . . يحمل بطلها اسم «نجم الملاح»!

● هل تحضرك الآن طرفة أدبية مما وقع لك؟

●● في مطلع عام ١٩٧٥، دخل أستاذنا خليل الهنداوي علينا مقر الاتحاد (القديم)، وصرخ بي، لما رأي، بصوته الجهوري الذي يضج حيوية ومرحاً : فاضل ! ما حكاية قصتك في مجلة الهلال ؟ سألني - رحمه الله - في موضوع لم أكن أعرف عنه شيئاً.

كان «نادي القصة» بالقاهرة قد أعلن عن مسابقة في القصة. ونشر القصة الفائزة بالجائزة الأولى، وعنوانها المجاري، في مجلة الهلال عدد ديسمبر (كانون الاول) ١٩٧٤، مذيلة باسم « أحمد جميل عبادي ».

ولم تكن هذه القصة، وبنصها وعنوانها، إلا للفقير إليه تعالى، وكنت قد نشرتها في مجلة « العربي » ( تشرين الأول ١٩٧٢ )، فسطا عليها، من أصبح بها فائزاً، وقدمها باسمه الى نادي القصة، ونال عليها ميدالية طه حسين الذهبية وشيكا بالكافأة!

ولما كان قد تبين للنادي أن هذا الفائز من سورية، فقد دعوا الى حفل توزيع

الجوائز على الفائزين ، مستشارنا الثقافي ليتسلم الميدالية والمكافأة نيابة عن الفائز الأول السوري !

وقد تم فضح الأمر في العدد التالي من المجلة ( كانون الثاني ١٩٧٥ ) من قبل أحد الكتاب المصريين . ثم عرفت أن وزارة الثقافة بدمشق قد تلقت من مستشارنا الثقافي الجائزة ، المعنوية والمادية ، وأحالتها الى الفائز في بلده . . . « منبج » ، والذي لم يكن إلا طالبا في المدرسة الاعدادية !

وقد كتب الى فيما بعد ، يرر احتفاظه بالجائزة ، بأنه عندما اشترك بقصتي في المسابقة ، كان يعتقد أن المطلوب هو أن يختار القارئ أحسن قصة قرأها !!  
والذي كان مني . . . أني ساحتته !

● كلمة أخيرة من فاضل السباعي؟

●● يقال إن من يحكي كثيرا يغلط كثيرا . . . عسى ألا أكون وقعت في مزيد من الاخطاء ، وأنا مستمرسل في حديثي إليك !

